القاهرة

أدب • فكر • فن

نحو تواصل الأجيال ..
بين المعرى والخيام ..
فى أوروبا هل يقرأون أدبنا ؟.
فى إيزيس ... قمم تهوى .!!
كوميديا المثقفين ....
العصابة والرقابة ....
الإسكندرية مدينة حزينة ..
فهرست القاهرة السنوى

• نحت من الفن المصرى القديم • ٣٥٠٠ ق.م •



• القاهرة • العدد الثالث والخمسون • الثلاثاء ٤ فبراير ١٩٨٦م • ٢٤ جمادى الأولى ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



زوجة الفنان حسن فؤاد زيت على خشب في الأربعينات



رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
نائب رئيس التحرير
د. أحمد عتمان
مدير التحرير
تحسين عبد الحى
المدير الفنى
محمود الهندى
سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى. وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى. وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى.

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج. م. ع نقداً أو بحوالة بريدية، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة.



فى هذا العدد

اللوحات المرافقة للمواد للفنان العالمى مايكل انجلو

نحو تواصل الأجيال

اللغة بين التجديد والتبديد



(٢)

عبد الرحمن فهمى

هل صحيح أن اللغة وعاء الفكر وأننا نفكر باللغة ؟

لو وقفنا بهذه البديهية عند المعنى العام للفكر لما واجهتنا مشكلة ، ولكننا ، حين نطبقها على الأدب — وهو لون من النشاط الفكرى فى نهاية الأمر — تواجهنا مشكلات وثغرات تدفع إلى التأمل فى صدق هذه البديهية ومراجعة النفس فى التسليم الفورى بصحتها .

وأول ما يجدر بنا أن نتوقف عنده هو كلمة « اللغة » نفسها ، فماذا نقصد بكلمة « اللغة » عندما نقول — فى مجال الحديث عن الأدب — إن اللغة وعاء الفكر وإننا نفكر باللغة . . ؟ هل نقصد بها هذه المجموعة من الألفاظ التى تنتظم فى جمل من النثر أو فى أبيات من الشعر . . ؟ إن اللغة فيما نعرف هى الوسيلة التى ينتقل بها ما فى نفس المتكلم (عقله) إلى نفس المستمع (عقله) ، ولكننا ، فى الأدب ، نجد أن هذا النقل لا يتم عن طريق الألفاظ وحدها كما يحدث فى العلوم الطبيعية والرياضية ، أو هو يتم عن طريق الألفاظ ، لا من حيث كونها أصواتا أو نقوشا لها مدلولات فحسب ، بل أيضا بما تحمل من تداعيات وألوان وحركات وإيقاعات . وجرب أن تقارن بين ما تنقله إليك قصيدة من الشعر الجيد بما ينقله إليك شرح نثرى دقيق لمعانيها فسوف تجد نقصا كبيرا فى الشرح عما ينقله إليك النص ، مع أن كليهما يستعمل الألفاظ فى مخاطبتك . وهذا النقص هو الدليل على أن لغة القصيدة ليست مجرد الألفاظ التى استعملها الشاعر . وأنت واجد هذا النقص فى القصة أيضا وإن كان بدرجة أقل ، وهذا راجع إلى توافر عنصر الموسيقى فى ألفاظ الشعر دون ألفاظ القصة ، وبما أننا مهتمون الآن بالقصة دون الشعر فسوف نقصر حديثنا عليها . وعلى أية حال ، فإن النقص الذى تحس به فى الشعر والقصة



يعنى أن لغة الأدب ، إذا قلنا إنها وعاء الفكر وإننا نفكر بها ، ليست مجرد الألفاظ المنتظمة فى جمل أو أبيات ، وإنما هى شىء أكثر من ذلك . فماذا نقصد إذن باللغة عندما نتحدث عن الأدب . . ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضى منا أن ننظر إلى الأدب كفن من الفنون لا كمجرد نشاط فكرى كالكلام العادى أو كالعلوم الطبيعية والرياضية . والفرق بين الفن وهذه العلوم أو الكلام العادى هو أن الفن نشاط فكرى ممتع فى حين أنها نشاط عقلى مفيد . والإفادة تتحقق عند نقل المعلومة نقلا دقيقا ، وهذا ما تقوم به الألفاظ خير قيام ، ولكن المتعة لا يكفى فيها هذا ، وإنما ينبغى أن يتجاوز الأمر نقل المعلومة إلى توليد إحساس فى نفس المتلقى ، والموناليزا مثلا لا تكتفى بأن تعلم الناظر إليها أنها وجه امرأة ، وإنما تولد فى نفسه إحساسا معينا هو الذى يميزها كفن رفيع عن مجرد صورة فوتوغرافية لنفس الوجه التقطت لاستخراج بطاقة شخصية . ولا أريد هنا أن أحدد هذا الإحساس بأنه إحساس بالجمال ، فالجمال كلمة فضفاضة لا تقدم ولا تؤخر فى تحديد معنى اللغة الذى تهدف إليه . فلنكتف الآن إذن بأنه إحساس لا يتولد عن نقل المعلومة نفسها ، وإنما يتولد عن طريقة النقل ، أى عن اللغة . فلننظر فى لغة الفن عامة قبل أن نتكلم عن لغة الأدب خاصة ، وسوف نجد أن الألفاظ المنتظمة فى جمل لا تمثل من لغة الأدب — كفن — إلا أهون الأدوات اللغوية وأقلها شأنا .

والفن أنواع ، ولكل نوع لغته التى تصل ما بين المتلقى والمبدع ، ولست فى حاجة إلى أن أسرد عليك لغة كل نوع من أنواع الفن ، فيكفى أن نتوقف عند لغة نوعين من الفن هما الرسم والتمثيل الصامت (البانتوميم) لأنهما أقرب الفنون إلى القصة . والرسم لغته الخطوط والألوان والنور والظلال ، والبانتوميم لغته الحركة ، وكلاهما أدوات أساسية فى القصة ، فأنت لا تستطيع أن تكتب قصة دون حدث ، والحدث حركة كما أنك لا تستطيع أن تدير الحدث فى فراغ ، وإنما لابد من مكان يدور فيه ، والمكان تحده الخطوط وتصنعه الألوان والظلال . وعلى هذا يمكن أن توسع من مدلول « اللغة » التى يستعملها القاص لتتجاوز مجرد الألفاظ المنتظمة فى جمل ، إلى الحركة وإلى الخطوط والألوان والنور والظل . بل إنك تستطيع أن تسقط الألفاظ تماما من تعريفك للغة القصة دون أن تقع فى المبالغة والإسراف . إن فيلما من أفلام شارلى شابلن أيام السينما الصامتة قادر على أن ينقل إليك كل ما يريد معتمدا على الحركة وعلى استغلال النور والظل فى التصوير ، دون أن يستعين بالألفاظ إلا فى نطاق شديد الضيق لا يتعدى لوحة تظهر على الشاشة لثوان معدودة تكفى لأن تقرأ فيها جملة واحدة وجد شارلى شابلن أنها ضرورية لتتكامل عناصر القصة .

فلغة القصة إذن — ما دمنا نتحدث عن التجديد — ليست مجرد ألفاظ تنتظم فى جمل ، ولا يكفى على الإطلاق ليكون القاص مجددا أن يستعمل الألفاظ بطريقة مخالفة لما تواضع عليه الناس ، وإنما لابد أن يبدأ التجديد من هذين العنصرين الآخرين اللذين لا تتم

لغة القصة إلا بها ، وهما الحدث (الحركة) والمكان (الخطوط والألوان والظلال) . وسوف نعود فى مقال تال إلى الحديث عنها بتفصيل أكثر ، ولكننا نريد أن نعرف الآن طبيعة العلاقة بينهما وبين الألفاظ . إن الألفاظ هى الأداة الوحيدة التى تصل ما بين المبدع والمتلقى فى الأدب ، فالأدب أداته اللفظ ، وهذه مفارقة ، لأن نفس القصة يمكن أن تتلقاها فى السينما دون ألفاظ ، أى أن الألفاظ فى الأدب هى الوسيلة التى تؤدى بها عناصر اللغة القصصية دورها ، فعن طريقها ينتقل إليك الحدث (الحركة) وعن طريقها يتم تصورك كمتلق للمكان . بألوانه وخطوطه وظلاله .

والحق أن الألفاظ ـ كلغة ـ ليست مجرد وعاء للفكر ، وليست مجرد أداة تفكر بها وإنما لها دور أعمق من هذا بكثير ولا أظننا نبالغ إن قلنا إن ألفاظ إنسان ما هى عالمه ، لا بمعنى أنها رمز لهذا العالم فحسب ، بل هى عالمه لأنه لا يتعرف العالم إلا عن طريقها . صحيح أن مصدر المعرفة هو الحواس من نظر وسمع ولمس .. الخ ، ولكن هذه الأشياء المحسوسة لا تكتسب معناها إلا من خلال الألفاظ التى يتعلمها الطفل بالتدريج منذ يبدأ تعرفه على العالم . فالتعرف ليس مجرد معرفة أن هذه شجرة وهذه فاكهة ، وإنما التعرف هو إدراك العلاقة بين الشجرة والفاكهة ، والعلاقات لا تدرك بالحواس وإنما تدرك بالألفاظ ، ولو اقتصر إدراك العالم على معرفة جزئياته دون العلاقات بين هذه الجزئيات لغدا عالما مفككا لا معنى له ، إنه فى هذه الحالة ـ حالة إنعدام العلاقات ـ شبيه تماما بالرموز الجبرية ، فأنت حين تقرأ مثلا س ، ص دون وجود علاقة بينهما لا يصبح لهما معنى بالنسبة إليك بالرغم من انهما موجودتان تحت بصرك . ولكنك حين تراهما على صورة (س + ص) أو (س – ص) تكتسبان معنى ، أى يصبح وجودهما حقيقيا بالنسبة إليك . وهذا المعنى أو الوجود الحقيقى إنما جاءهما من إضافة علاقة الجمع أو علاقة الطرح . وهكذا الشأن فى تعرف الإنسان على العالم ، فهو لا معنى له ـ أى لا وجود له بالنسبة للشخص ـ إلا من خلال العلاقة بين جزئياته ، وهذه لا تكون إلا عن طريق الألفاظ . وبهذا الفهم لدور الألفاظ نستطيع أن نقول إن الأديب يخلق عالما خاصا به ثم يقدم هذا العالم إلى القارىء عن طريق الألفاظ ، والقارىء يتلقى هذه الألفاظ ليعيد عن طريقها تجسيد العالم الذى قدمه إليه الأديب .

وخلق هذا العالم بواسطة الأديب ، وإعادة خلقه عند القراءة بواسطة القارىء عمليتان يؤديهما الإنسان كما يؤدى الكمبيوتر عمله ، مع الأخذ فى الاعتبار طبعا دور التدخل الانفعالىّ فى حالة الإنسان ، هذا التدخل الذى يفرق بين العمل الأدبى والمعادلة الرياضية . والكمبيوتر كما نعرف ليس إلا آلة جامدة تعجز تماما عن التفكير إلا إذا أمددتها بالمعلومات التى تفكر على أساسها ، وهذه المعلومات تتحول إلى رموز هى التى تزوّد بها الآلة ، ولو أخطأ من يقوم ببرمجة الكمبيوتر فى تحويل المعلومات إلى رموزها الصحيحة والدقيقة فإن النتيجة التى يستخرجها من الكمبيوتر تكون هى أيضا خاطئة أو مضللة . وألفاظ اللغة بالنسبة إلى الإنسان هى الرموز بالنسبة إلى الكمبيوتر . إن مفردات العالم كله ، سواء كانت حسية أم معنوية ، تتحول فى عقل الإنسان إلى ألفاظ وهو يفكر بهذه الألفاظ التى تختزل فيها مفردات العالم حجما ومعنى وتاريخا وعلاقة ، وأى خطأ فى تحويل مفردات العالم إلى رموزها الصحيحة (الألفاظ) يؤدى إلى خلل فى الصلة بين المبدع والمتلقى ، فلا يفهم الثانى عن الأول ، ومن ثم ـ فى حالة الأدب ـ يصبح العالم الذى يخلقه القاص غريبا على المتلقى غربة تجعله لا يعجز فى أثناء القراءة عن إعادة خلقه فحسب ، بل قد تؤدى إلى أن يخلق عالما آخر غير ما أراد القاص أن يخلق فى أثناء الكتابة . وصحيح أن المطلوب هو أن يخلق كل متلق عالمه بصورة ذاتية ، ولكن ليس معنى هذا أن يكون عالما مناقضا أو مباينا لعالم القاص .

الألفاظ إذن ضرورة لغوية ، لا من حيث إنها وعاء فكر القاص ، ولا من حيث انها أداته لخلق عالمه فحسب ، بل ـ وهذا هو المهم ـ من حيث إنها الوسيلة الوحيدة للاتصال بالمتلقى . وإذا تصورنا رساما مصابا بعمى الألوان ، أو ممثلا صامتا مصابا بالشلل ، جاز لنا أن نتصور قاصا جاهلا أو رافضا ما تواضع عليه القراء فى استعمالاتهم للألفاظ وفى طريقة نظمهم إياها فى جمل . إن كل فنان من الفنانين الثلاثة سوف يكون بعيدا كل البعد عن توصيل فنه إلى المتلقين كما يريد لهم أن يتلقوه .

وليس معنى هذا أننا نحجر على حرية القاص فى الصياغة اللغوية ، أو أننا نطالبه بأن تكون لغته ـ مجرد (كليشيهات) تواضع الناس على استعمالها ، ولكننا نطالبه بأن يبدأ التجديد من حيث ينبغى أن يكون التجديد ، أى من العنصرين الآخرين للغة القصصية ، وهما الحدث والمكان ، فإذا بدأ التجديد منهما انعكس تجديده على اللغة من حيث هى ألفاظ تنتظم فى جمل ، ولن يكون حينئذ فى حاجة إلى هذه البهلوانية اللغوية فى غير طائل ، بل لعله سيكون شديد الحرص على إتقان لغته لفظا ونظما ، فيجيء عمله تجديدا للغة لا تبديدا ، فقد قيل ـ وما أصدق ما قيل ـ إن أول التجديد هو قتل القديم ..... بحثا ■



رؤية

تتلوث البيئة الطبيعية للانسان بسبب التقدم الصناعى المطرد لأن المصانع تطرد من مداخنها الضخمة كميات هائلة من الغازات التى تلوّث جو مدن بأكملها ، وتعرض حياة الانسان الذى لا يجد هواء نقيا لكى يستنشقه إلى الخطر ، وفضلاً عن ذلك فإن الأنهار تتلوث بما يُلقى فيها من مخلفات المصانع ، وتهدد الحياة المائية بالخطر ، بالإضافة إلى أخطار تلويث مياه الشرب ، بل إن البحار ذاتها ، بكل مساحاتها الشاسعة تتعرض بدورها للتلوث بسبب مخلفات المصانع القريبة منها ، والسفن التى تسير فيها ، والموانى المطلّة عليها ..

ولأن التلوّث يأتى دائما نتيجة إلقاء المخلفات ، فإن المناخ الثقافى أو البيئة الثقافية تتلوث ـ شأنها شأن البيئة الطبيعية ـ من إلقاء المخلفات الثقافية فى داخلها ..

وتتلوث البيئة الثقافية لأى مجتمع من المجتمعات ، عندما تستقبل أجزاء منه مخلفات ثقافات مجتمعات أخرى ، بمعنى أن أى ثقافة تنمو وتتطور بفعل عوامل متعددة فى داخل تربتها الطبيعية ، ولكنها عندما تبدأ تكون فروضها ومناهجها متفقة مع درجة التطور الذى وصل إليها المجتمع الذى نمت فيه ، وكلما تطور هذا المجتمع كلما تطورت الرؤى وتعددت المناهج واختلفت الأساليب . وتكون البدايات الأولى بفروضها ومناهجها عبارة عن مخلفات تعبّر عن زمن غابر ، ويكمن التلوث الثقافى الذى نعنيه : فى أن المتلقين للمخلفات الثقافية ، يظلون متمسكين بالفروض الأولى ، ويعتقدون بذلك أنهم ثابتون على مبادئهم ، ولأنها مخلفات ثقافية من مجتمعات مغايرة ، فإن المتحجرين من المتلقين بلا وعى ، يُفسدون بيئتهم الثقافية من خلال تمسكهم بمقولات تجاوزها الجميع حتى فى المجتمعات التى نشأت فيها ..

وإذا أردنا تطبيق ذلك على مثالين ظاهرين لهما موقفين أيديولوجيان محددين من الإنسان والعالم وهما الثقافة الرأسمالية والثقافة الماركسية فسنجد أن رأسمالية اليوم ، هى غير رأسمالية الأمس فى توجهها الثقافى والاجتماعى والاقتصادى فى مجتمعاتها ، وكذلك تختلف ماركسية اليوم عن الماركسية التقليدية بفروضها ومناهجها ورؤاها للانسان والعالم ..

إنهم يدعون الآن فى العالم الغربى إلى ما يسمى بالرأسمالية الشعبية ولهذا الاتجاه منظروه ومؤيدوه . وكذلك نرى مجتمعا ماركسيا ضخما كالصين الشعبية يتحول الآن إلى التنمية وفق الأساليب الحديثة بغير نظرية جامدة تحكم هذا النمو ... أما الذين يلوثون بيئتنا الثقافية والاجتماعية فهم أولئك الذين يصرون على الأخذ بالبدايات الأولى لمخلفات ثقافية وأيديولوجية سواء من الشرق أو الغرب ، لكى يلوثوا بها مناخنا الثقافى وبيئتنا الإجتماعية ■

مصر في الشعر البريطاني الحديث

د. صلاح قطب

تحدث عدد من الشعراء البريطانيين فى القرن العشرين عن مصر . وفى حدود ما أعلم فإن هؤلاء الشعراء أربعة هم لوى ماكنيس (١٩٠٧ ــ ١٩٦٣) ، و. هـ. أودن (١٩٠٧ ــ ١٩٧٣) ، كيث دوجلاس (١٩٢٠ ــ ١٩٤٤) ، وأخيرا لورانس داريل (١٩١٢ ــ) . وينتمى الشاعران الأولان إلى جيل الثلاثينيات الذى اتفق النقاد على أن أودن كان رائده حتى أنه يسمى أحيانا جيل أودن ، بينما ينتمى الآخران إلى الجيل اللاحق إذ قُتل دوجلاس وهو يخدم فى الحرب العالمية الثانية وذاع صيت داريل كشاعر أول ما ذاع فى الأربعينيات .

يشير لوى ما كنيس إلى مصر الفرعونية القديمة ويرى فيها رمزا للخلود الذى يفتقده فى عالمه المعاصر . ففى قصيدة « نور الشمس على الحديقة » والتى كتبها فى الثلاثينيات - يستنجد الشاعر بمصر من خطر الفناء الذى أحس به فى فترة ما بين الحربين إذ كتبها عام ١٩٣٧ :

كانت السماء مفتوحة للطيران
تتحدى أجراس الكنائس
وكل صفارة إنذار شريرة
من الحديد ، وكل ما تنبىء
ما تأمر الأرض به
إننا نموت يامصر ، نموت .

وفى قصيدة عن « بنى حسن » ، وهى قرية من قرى محافظة المنيا بها مناطق أثرية يعقد الشاعر مقارنة بين القبور القديمة وبين نفسه ويخلص إلى أن الميت الحقيقى ليس هؤلاء القدماء فى قبورهم ، بل هو ، إذ سيفنى ويبقى هؤلاء وتبقى قبورهم :

على صفحة النيل أدركت أن جواز سفرى كاذب
يقول أنى أسمر ، وأنا شاحب .
وعلى الصخرة البنية صف من القبور المنازل
حدقت وحدقت كأنها عيون ماتت من قديم
عيون حيوانات حبيسة فى قفص الزمن
عيونٌ سودٌ على عيون حدقت فى البعيد
تركزت كأنها أسدٌ على يوم بعيد .

فيه ، لو نظرت بعين المستقبل ،
أنا الذى متُّ ، لاهى .

وهكذا فهو يجد فى مصر القديمة خلودا يفتقده فى عالمه الخاص وعالمه العام على السواء .

وأما أودن فلم يكتب قصيدة كاملة عن مصر ، ولكنه يشير إليها فى أكثر من قصيدة . ولا تعكس إشاراته موقفا محددا كما هو الحال مع ماكنيس ، بل هى تتراوح بين الفكاهة الخفيفة والجدية الهادفة . تأتى أولى هذه الإشارات وهى ضاحكة وخفيفة فى : خطاب إلى لورد بيرون » (١٩٣٦) :

لن أبدأ من أصل الحكاية
من الخدوش فى الكهوف القديمة ؛
فقد سمعت أنك تعرف آخر خبر
عن كنوز القبور المصرية ؛

وعلى عكس هذه الإشارة الضاحكة ، فإن أودن يذكر مصر فى أكثر من موضع فى القصيدة الدينية التى تحمل عنوان الوقت الحاضر (١٩٤١ ــ ١٩٤٢) ، وذلك فى نبرة جادة يمليها موضوع القصيدة وإشاراتها إلى المسيح وهجرة العائلة المقدسة إلى مصر هربا من خطر اليهود وملكهم « هيرود » . ففى الإشارة الأولى لمصر نسمع مريم ويوسف يقولان :

حين نجد الأمن فى مصر ، سوف نتحسر
على انعدام الأمن الذى فقدناه
فلا يشعر جسدنا بالراحة
إلا فى كنف الخطر .

وهذه الإشارة تتفق والقصة المعروفة عن هرب مريم ويوسف إلى مصر بحثا عن الأمان والطمأنينة . وفى موضع آخر نسمع الكورال الذى يمثل الشعب اليهودى يردد ــ أيضا ــ ما نجده فى العهد القديم من هجوم على مصر الفرعونية :

اهبطا إلى مملكة مصر العفنة ،
إلى الدلتا الرطبة المنهكة
حيث رسف أجدادنا فى نير العبودية ،
أيام كانت فى مجدها .

ثم نجد إشارة أخيرة عابرة إلى مصر فى قصيدة ثالثة هى « البحر والمرآة » (١٩٤٢ ــ ١٩٤٤) ، حيث يشير « كاليبان فى أثناء تنظيره للفن إلى المناقشة التى تسمو إلى « البراعة المصرية ، فى تناولها للحب الخاص أو العدل العام .

وأما الشاعران الآخران دوجلاس ودرايل ، فقد عرفا مصر فى أثناء الخدمة فى الجيش الإنجليزى فى شمال أفريقيا إبان الحرب الثانية . ولذلك تأتى الإشارات إلى مصر فى شعرهما محملة بالمرارة ، بل يبدو أحيانا وكأنهما يلقيان باللائمة على مصر لما لاقياه من عناء . ويتفق مع هذا أن الإشارات إلى مصر تقتصر على مصر الحديثة ولا تخرج عن المدن التى رأياها ، وبالذات مدينتا القاهرة والإسكندرية ، إذ لا يملك الواحد منهما أن يتفلسف حول مصر القديمة ــ كما فعل ما كنيس أو حتى أودن . ومع ذلك فإن هناك فروقاً واضحة بين شعر الاثنين . فشعر دوجلاس يتسم بقدر كبير من الحدة والعداء لمصر والمصريين ، ربما لإحساسه الحاد بالحرمان ودنوه من الموت ، بينما يلهو الناس فى شوارع القاهرة والإسكندرية لا يبالون بما حدث لهذا الجندى الإنجليزى وأمثاله ممن يخدمون فى سلاح الدبابات ويواجهون روميل فى الصحراء ! ففى قصيدة جندى الحراسة المصرى كورنيش الإسكندرية ، يصب جام غضبه على جندى مصرى يقوم بالحراسة :

العرق خطوط فوق وجهه التمثال
ينظر إلى البحر
لا يشم الرائحة الحيوانية فيه
ما عنده فكرة عن الجنة أو الجحيم
فى رأس عابر السبيل . . .

ويستطيع القارىء أن يلاحظ اشمئزاز الشاعر مما حوله ورغبته العارمة فى أن يثير الاشمئزاز فى نفس القارىء . وللشاعر عذره ، إذ هو إنسان على درجة كبيرة من الحساسية يجد نفسه فردا أُلقى به فى أتون حرب لا يريدها . لكن الغريب فى الموقف هو أن يصب دوجلاس كل غضبه على رأس جندى الحراسة المصرى وكأنه هو الذى أصدر قرار الحرب . فما الخطأ مثلا فى الطربوش وعليه الغطاء الكاكى فوق رأس الجندى ؟ ولماذا الأغنية مملة ؟ وهل رأى الشاعر هذا الجندى حين انتقل من كتف الأم إلى الزحف فى مجرى المطر ؟ وكلمة مجرى المطر ؟ هى ترجمة (rich gutter) والتى تعنى (مجرى المطر بين الألواح الخشبية فوق أسقف المنازل أو بالوعة لتصريف ماء الأمطار) والذى يزحف فى هذا المكان عادة هو الفئران ، والصورة كلها انجليزية مائة فى المائة لا يعرفها هذا الجندى الذى يقحمه الشاعر عليها . وفى أى الأحوال فالصورة أكثر فاعلية من الناحية الفنية إذا قورنت بالصور التالية والتى تصف الحياة فى الإسكندرية :

يسطع القمر فوق الشقق الحديثة

حيث عشاق اللذة أو الأزواج الأثرياء
يمارسون الحب أو ينامون بعد الطعام .

. . . .

فى كل مكان سباق حقيقى أو موهوم
كلّ يناضل لكى يكون
سيد ساعة من الزمن ، أو سيدته .

فالإشارات إلى عشاق اللذه والأزواج الأثرياء وأنهم يمارسون الحب أو ينامون بعد الطعام ، كلها تعبير فج عن حرمان الشاعر فى بلد غريب عليه .

وفى ثلاث قصائد أخرى (مصـر) و (مرسى) و (سيارة جاجوار فى القاهرة) يتحدث دوجـلاس عن الموضوع نفسه - تقريبا - وهو الفارق بين عالم من المعاناة والخطر والحرمان ، يعيش هو منه ، وعالم آخر من المتعة واللامبالاة يراه فى القاهرة والإسكندرية ولا يستطيع أن يقترب منه ، لكنه ينقم عليه .

وأما داريل فقد كتب قصيدتين عن مصر ، الأولى هى (الاسكندرية)والثانية هى (القـاهرة) . ورغم تشابه التجربة بين الشاعرين واتفاقهما فى الحديث عن مصر التى عرفاها خلال فترة الحرب ، فإن شعر داريل أقل مباشرة وأذكى فى تغليف كراهيته لمجتمع يعيش حياة عادية ولا يبالى به كفرد غريب عليه . فهو يحاول أن يضفى طابع العمومية على تجربته ويتحدث كإنسان وليس كجندى إنجليزى يمزقه التعايش مع عالمى الحياة والموت معا . وهذا الفارق مفهوم فى ضوء معرفتنا بأن داريل كان مرفها نسبيا ، إذ خدم فى أعمال الجاسوسية فى القاهرة والإسكندرية ، وليس فى سلاح الدبابات فى صحـراء العلمـين مثـل دوجـلاس . وتبـدأ قصيـدة الإسكندرية ، بتصوير أولئك الذين ينعمون بحياتهم مع الأحباب والأصحاب بينما هو وحيد لا يجد أنيسا :

للسعداء الآن مع الأحباب والأصحاب ،
الذاهبين لغابات حلوة لم يعرفها أحد ،
أو من يقعون فى الخدعة الكبرى ،
أتمنى هذه الورقات المتطايرة من الخريف :
نتؤات الشط يضربها البحر المالح ،
ويئن عليها فى الظلمة ترام
يمضى لأفاق حب جديد أو حظ أو حب أكثر .
أما أنا فأمضى الآن
عبر سلبيات كثيرة إلى ما هو أنا .

وبعد أن يتأمل الشاعر حاله إذ هو وحيد فى غرفة مفروشة ضيقة حارة مكدسة ومظلمة بالطابق العـاشر ويسرح فى أصدقائه وكل من ألقى بهم الزمن أو الحرب على هذا الشاطىء ولم يستطع المد أن ينقلهم لا يملك إلا أن يهاجم الإسكندرية ويصفها بأنها زوجة لوط أى زوجة خائنة :

على أبواب أفريقيا لو أقيمت مدن كثيرة
فوق لأصبحت إسكندرية
كزوجة لوط - صورة تجعل المرء يبكى

ويتضـح أن المدينـة زوجـة خـائنـة لأنها تمضى كما تعودت بينما لا يجد صاحبنا ما يؤنس وحشته :

والـطالب غريب الأطوار فى غرفتـه الضيقـة الحارة
بالطابق العاشر فوق الشاطىء يسمع
صفارات الإنذار تهز شجرة قلبه ،
ويغلق كتبه ، بينما أشواق يعجزه التعبير عنها
كجروح مفتوحة
تثير فيه شبح فتاة لا يهدأ .

وفى قصيدته الثانية (القاهرة) يصور الشاعر نفسه كإنسان مقـطوع الصلة فى مجتمع لا يفهمـه ، ويتخذ الإحساس بالغربة بعداً دينياً باستخدام صور تشير إلى ميلاد المسيح مثل ؛ وقت إضاءة الشموع ، والرجـال الثلاثة الحكماء ، والنجم (كابيلا) ، وذلك فى مقابلة الظلام الحالك فوق وجه مصر وشوارعها البنفسجية - إشـارة إلى الموت - والغـربان التى تخيم علـى المكان . وتنتهى القصيدة بهذين البيتين :

أوتار النور بين الظلال
فى مصر الآن وبعيدا عن نهاريا ،

ونهاريا هى المدينة التى قضى بها المسيح شبابـه فى فلسطين ، وكأن الشاعر يحس بـالحنين إلى (نهاريـا) هربا من مصر أو كأنه يجد فى ذكرها عونا له لكى يتحمل العيش حيث قضى عليه أن يكون !○



قضية للمناقشة

الأيديولوجيا.. وحمامات الدم !

وسط تصنيفات لا حد لها وفكر ضبابى متخاذل ، يعيش العقل العربى مأساته الأليمة .. فهذا رجعى ، وذاك تقدمى ، وهذا ثورى وذاك شوفينى إلى آخر هذه الألفاظ ومشتقاتها نعيش مأساة تخلفنا !! ووسط غابة من صحف نظم عربية متقاتلة ، وأجهزة بأكملها تقيم أسواقاً لنخاسة القلم يعيش العقـل العربى مشـدوداً ومشدوهاً .. ينظر ببلاهة لمن حوله بعد أن فقد القدرة على الادراك والفهمْ !!

فمن بين جثث ما يزيد على خمسة عشر ألف قتيل فى بلد يقل عدد سكانه عن مليون نسمة نسأل :

لماذا يتحاور الرفاق الماركسيون اليمنيون — المتشدد العقائدى منهم والمعتدل — بالسلاح داخل اجتماعات لجنتهم المركزية أو مكتبهم السياسى ؟ ولمـاذا ينقلون هذا الحوار بـالسلاح إلى شـوارع مدنهم وقـراهم ، فيدمرون كل شىء .. ؟ ومَنْ يكون فيهم المنتصر ومَنْ يكون المهزوم ؟ بعد أن دمروا بلادهم بالكامل !! لقد ظل الشيوعيـون فى اليمن الجنوبى يقـولون ولأعـوام طويلة : إن نظامهم الماركسى اللينينى هو نظام متميزٌ عن الـنظم العربيـة الحاكمـة الأخـرى ، لأنـه نـظام (اشتـراكى) ثـورى منحـاز للجمـاهـير الفقيـرة الكـادحة ... إلى آخر هذه الشعـارات التى يـبرع الشيوعيون فى ترديدها ، فهل تدخل حمامات الدم التى غطت شوارع عدن ضمن هذا التميّز ؟

لقـد أشعل المتميّـزون الثوريـون حربـا أهلية فى بلادهم من أجل السلطة فى بلد فقير ، فماذا يخفون من ألا عيب أيديولوجية لتبرير ما فعلوه كقتلة ؟

نحن نعرف مقدما أن مزيداً من الشعارات سيتم إطلاقها فى سماء الوطن العربى لتزيد التأجج اللفظى اشتعالاً ، فتزداد آلامنا ، وتكثر سُحب الدخان فـلا نستطيع أن نرى شيئا سوى الاستسلام العاجز لأقدارنا التعسة !!

لقد قاوموا الوحدة بين مصر وسوريا بقنابل الدخان اللفظية حتى دمروها وبعد وفاة عبد الناصـر ، الذى قتلوه ، اعتمدوه رمزاً لنضالهم !! وبعد هـذا وذاك يحاولون تزييف الوعى العربى بطرح قضايا متناقضة مع مزيد من الصراخ والعويل على الذى ضاع وعلى الذى سيضيّعونه !!

ولسنا نعرف زمنا عربيا أردأ من زماننا هذا ، حيث اتفق ما سمى باليمـين واليسار ، بيننا ، على تـدمير عقولنا ..

ما نريد أن نعرفه هو :

هل التهييج ، وحمامات الدم ، صفة من صفـات الأيديولوجية الماركسية ؟

أم أن اعتناق الايديولوجية الماركسية المتطرفة يكون تغطية للعمالة لأجهزة المخابرات المركزية الأمريكية ، وخاصة أن صالح مطيع وزير خارجية اليمن الجنوبى السـابق — الماركسى المتميّز — قد تم إعدامه بسبب ثبوت علاقاته بالمخابرات الأجنبية . !!

أم أن صالح مطيع اكتشف أن زملاءه الماركسيـين يعملون لحساب المخابرات المركزية ، فأعدموه قبل أن يكشف أمرهم !!

كلهـا أسئلة وقضايـا تحتاج إلى منـاقشة .. أليس كذلك ؟

تحسين عبد الحى



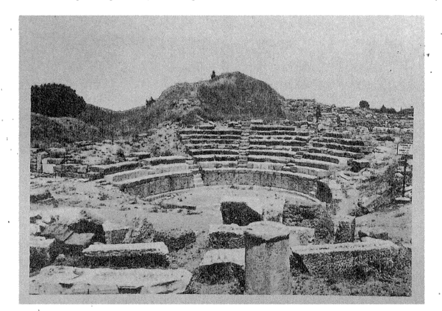
كوميديا المثقفين

د. أحمد عتمان

بذور النهضة في المسرح الإيطالي

إن محاولة إحياء التراث الكلاسيكي للتراجيديا لم تكلل بالنجاح الكامل في إيطاليا عصر النهضة . ولكن نفس المحاولة قد أصابت قدراً من التوفيق فيما يتعلق بالكوميديا . هذا مع أننا نضع في الاعتبار ما قاله الناقد المعاصر لهذه الفترة وهو إل لاسكا Il Lasca الذي إشتكى مر الشكوى من أن «كوميديا التعرف(anag-norisis) هذه لم تعد تناسب العصر لأن سلوكنا وديننا وأسلوب حياتنا قد أصبح مختلفاً تماماً . . . فلا خدم ولا تبني لأبناء من اللقطاء» .

ولم تصلنا كوميديا بترارك فتركت شرف الأولوية في الوصول إلينا لمسرحية باولوس (Paulus) التي كتبها عام ١٣٨٩ تقريباً المؤلف بيير باولو فير جيريو Pier Paolo Vergerio (١٣٧٠ - ١٤٤٤) . ويلاحظ أنها لا تتمتع بشيء من الكلاسيكية سوى في الشكل الخارجي . ولقد حاول راهب دومينيكاني في «كوميديا بلا عنوان» (Com edia sine nomine) فيما بين ١٤٥٠ و ١٤٦٠ أن يعالج موضوعاً رومانتيكيا ومن الصعب الاعتراف له بالنجاح في ذلك . ومثلت الكوميديا لبعض المؤلفين آنذاك أمراً حيوياً وأكثر جدية من مجرد الحماقات الخفيفة أو الشنيعة ذلك أنهم وضعوا لها هدفاً سامياً وهو الإصلاح والتقويم . بيد أن قلة قليلة من أصحاب هذه الرؤية هم الذين استطاعوا أن يحافظوا على روح الأسلوب الساخر وخفة الظل وهم يسمون وراء هذا الهدف النبيل .



وعلى أية حال فإن تأثير النماذج الكلاسيكية على الكوميديا لم يظهر بصورة ملموسة إلا عند منعطف القرن الخامس عشر . هذا مع أنه يقال أحياناً أننا يمكن أن نتحسس التأثير الكلاسيكي على مسرحية «خريسيس» (Chrysis) المكتوبة عام ١٤٤٤ والتي تنسب إلى إينيا سيلفيو بيكو لوميني Enea Silvio Piccolomini (١٤٠٥ - ١٤٦٤) والذي أصبح يعرف فيما بعد باسم البابا بيوس الثاني Pius II . وفي تلك الأثناء وإلى جانب هذا النتاج الإبداعي سارت بخطى ثابتة ومثمرة عملية التنقيب عن الكوميديات الكلاسيكية القديمة المفقودة فتم الحصول على الكثير منها وترجمت . ففي عام ١٤٢٩ إكتشف كوزانو Cusano بألمانيا إثنتي عشر مسرحية لبلاوتوس وهي مسرحيات لم تكن معروفة من قبل . وبعد اختراع المطبعة لاقت هذه المسرحيات ذيوعاً واسعاً ، وطبعت كوميديات ترنتيوس لأول مرة عام ١٤٧٣ . فقرأها الناس بشغف شديد وأقيمت لها حفلات إلقاء خاصة أي أنها كانت تلقى على الجمهور من فوق خشبة المسرح . وقدمت في بعض الأحيان في عروض مسرحية على جمهور عريض من المثقفين . ولقد بدأ الدارسون يوجهون عنايتهم لأريستوفانيس كما تم إكتشاف بعض المعاجم والشروح القديمة .

ورويداً رويداً لاقى عن التمثيل نفسه قبولاً وشيئاً من التشجيع على أساس أنه يحقق بعض الأهداف التعليمية . وتعترف إيزابيلا ديست Isabella d'Este في خطاب لها يؤرخ بعام ١٥٠٢ بأن «الفواصل Intermez-zi قد عوضت المسرحية ما تفقده من جاذبية» . وهذه اللفظة الإيطالية Intermezzi مشتقة من نظيرتها اللاتينية In termedii وتعني إدخال بعض العناصر الخفيفة أو الكوميدية فيما بين فصول المسرحيات الجادة أو

الأوبرا . وكانت هذه العناصر فى الغالب اسطورية الموضوع ويمكن أن تعرض كوسيلة تسلية على الضيوف فى القصور الملكية أو فى المهرجانات التى يقيمها الأمراء . وهى تقابل فى المسرح الإنجليزى مشاهد التنكر الصامتة Interludes وفى المسرح الفرنسى (En-tremets) وفى المسرح الأسبانى Entremesأو Entrameses . ومن الواضح أن هذا العنصر الزخرفى الإضافى كان يستغل بهدف أن يصبح الزاد الثقافى فى المسرح مقبولاً .

وعلى أية حال فعندما ظهر لودوفيكو أريوستو Lodovico Ariosto (١٤٧٤ - ١٥٣٣) كان كالشمس التى أخفت بقية النجوم والكواكب الأخرى الصغيرة . إنه مؤلف الملحمة الشعرية الرومانتيكية «أورلاندو مجنونا» Orlando Furioso المكتوبة لتكريم رعاة الأدب من آل ديست إذ أن المؤلف قد قضى معظم سنى حياته فى خدمتهم . ولقد تركت هذه الملحمة تأثيرات ضخمة على أدب ومسرح عصر النهضة بأوروبا كلها . ويعتبر أريوستو من ناحية أخرى أشهر وأفضل كتاب الكوميديا الإيطاليين فهو بحق مؤسس ما نسميه كوميديا المثقفين (Commedia erudita) . ويقوم بناء مسرحياته على نمط المسرحيات اللاتينية إلا أن محتواها مختلف فهو مستمد من حياة المدينة فى عصر النهضة .

كتب أريوستو أولى مسرحياته «كاصاريا» (Cas-saria) بالنثر عام ١٥٠٨ وهى تعالج موضوعاً تقليديا يدور حول شابين وقعا فى حب فتاتين يمتلكهما تاجر الرقيق الجشع . وينجح الشابان فى تحرير محبوبتيهما بمساعدة خادمهما واسع الحيلة .

أما مسرحية «المدعون» أو «المتظاهرون» (I suppositi) فقد كتبت أيضاً نثراً عام ١٥٠٩ ثم أعيد صياغتها شعراً (مع المسرحية السابقة) فيما بعد . وتعالج هذه المسرحية دسائس شاب صغير يتنكر فى زى خادم ليغتصب عذراء . ولقد حازت هذه المسرحية الإباحية القبول من البابا الذى صرح لها بالعرض وبديكور رفائيل . وترجمت هذه المسرحية إلى الإنجليزية عام ١٥٧٢ إذ قام بالترجمة جاسكوان Gas coigne وأفاد منها شكسبير وهو يصوغ مسرحيته «ترويض النمرة» .

ثم نظم الشاعر مسرحية «النيجر ومانى» (IL Neg-rom ante) «أو مستحضر الأرواح» عام ١٥٢٠ وعرضت على المسرح عام ١٥٣٠ . وتتحدث عن شاب صغير له سلوك عجيب فهو يحبس زوجته ويخفيها بينما يعيش هو فى حرية مطلقة مع عشيقته . ولكى يتملص من هذه العشيقة المتشبثة به يتظاهر ببعض الأمراض والعيوب الجسدية وبمساعدة أحد المنجمين الفلكيين وتواطؤه إستطاع هذا الشاب أن يخدع الجميع ولاسيما حماه الذى يسعى لعلاجه .

وبعد ذلك تأتى مسرحية La Lena عام ١٥٢٩ وهى أفضل مسرحيات أريوستو وأكثرها أصالة . يقول المؤلف فى البرولوج (المقدمة) أنه حاول أن يفعل شيئاً لم يسمع به أحد من قبل فى الكوميديا . ويعنى اختراع حبكة جديدة لأن الكتاب الرومان كانوا قد استعاروا من نظرائهم الإغريق نماذج حاكوا على منوالها مسرحياتهم . وفى الواقع تدين مسرحية أريوستو هذه بالكثير لقصة بوكاشيو فى «العشرة أيام» (Decameron) الواردة تحت رقم VII,2 . وفى المسرحية نجد خادم فلافيو وإسمه كوربولو يفشل فى الحصول على خمسة وعشرين دوكة (ducats عملة إيطالية آنذاك) كرشوة لصاحبة الماخور (La lena) . ثم يتعقد دور الخادم أكثر مما نجد فى الكوميديا القديمة . وتتمتع صاحبة الماخور بشىء من المشاعر الإنسانية فهى فى موقف حرج تتمزق بين قواد زوجها الجشع وعشيقها البائس . وفى تطور آخر يضطر فلافيو للإختفاء فى برميل الخمر الفارغ هرباً من المحضرين . ولكن أحد الأثرياء يعرض الاحتفاظ بهذا البرميل فى بيته حتى يتم السداد . وفى النهاية يجد فلافيو نفسه فى منزل حبيبته ليكينيا وتنتهى المسرحية بالزواج .

وترك أريوستو مسرحيته «الطالبان» Gli Studenti غير كاملة فأكملها أخوه جابر يللى Gabrielle وأعطاها عنوان «أيام التلمذة» Scolastica ثم عدلها ابنه بعد أن أكملها بصورة مغايرة وأعطاها عنوانا آخر هو L'Im-perfetta . وتدور قصة هذه المسرحية حول تعقيدات حب طالبين لفتاتين . إذ يستعينان على حبهما بخادم ذكى يدعى أكارسيو . وتحفل المسرحية بمواقف درامية جيدة وبشخصيات لها سماتها الفردية المميزة . وتنتقد المسرحية أيضا البيروقراطية والنظام القضائى والكنسى ففيها سخرية من أحد الرهبان .

ومن الواضح أن الكوميديا كانت بالنسبة لأريوستو مطبوعة فى قلبه ، يستخدمها كوسيلة للتعبير عن بريق عقله المشرق . ويلاحظ أنه استخدم الأعمال الكلاسيكية بحرية المهيمن لا بعبودية الضعيف ، فإستطاع أن يخلط المادة القديمة بالمعطيات الحديثة فأبدع أيما إبداع . ونجد يد آخر أدخله أريوستو وهو الميل إلى الواقعية فى تصوير الناس ووصف سلوكهم . إن مسرحه كوميديا ساخرة مليئة بالدسائس والنماذج الكاريكاتيرية لحياة المدينة ، بصفة عامة ●

عزيزى المشاهد اقفل التليفزيون

الثقافة عند المتلقى رد فعل ايجابى وليست تلقى سلبى

عزيزى المشاهد إذا لم تكن مؤمنا بهذه الجملة فمن حقك أن تغلق التليفزيون فى وجه أى برنامج ثقافى معلنا بذلك رفضك له . . .

وفى مناقشة هذه الجملة اسمح لى عزيزى المشاهد ـ المتذوق للثقافة ـ أن أستعين بقول أستاذنا المفكر الكبير زكى نجيب محمود عندما كتب فى كتابه «هموم المثقفين» شارحا مفهومه لمعنى كلمة «مثقف» قال : [هو إنسان بضاعته أفكار ، سواء أكانت تلك الأفكار من إبداعه هو ، أم كانت منقوله عن سواه ، ولكنه آمن بها إيماناً أقنعه بأنه يحياها ، ثم لا يقتصر على أن يحياها هو بشخصه ، بل يريد أن يقنع بها الآخرين ليحيوها معه . . .]

الآخرون اللذين يقصدهم أستاذنا الكبير هم نحن المتذوقون المتلقون للثقافة وعن هذا أقول أن ثقافتنا يجب أن تكون رد فعل إيجابى وليست مجرد تلقى سلبى يأتى عن طريق الضغط على أحد أزرار التكنولوجيا الحديثة التى تلقى فى وجهنا بأحد البرامج الثقافيه ، هذا البرنامج الذى يدعون لاحياء أفكارا وأقوالا ربما لا أعرف لها أصولا أو جذورا ، والأهم من ذلك لا أعرف إلى أى مدى يمكن لى أن أقتنع بها ، وهل قائلها هو المصدر الوحيد الذى يُعتمد عليه ، كذلك عزيزى المشاهد دعنى أهمس فى أذنك بسر من أسرار العمل التليفزيونى فى مجال البرامج الثقافية وهو خاص بعامل الزمن أو الوقت . . . لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يسمح زمن أو وقت أى برنامج ثقافى بأن يعطى المادة الكافيه التى تعطى فكرة متكاملة عن أى موضوع ، ولو حدث أن غطى البرنامج جزءً كبيرا من الموضوع فأنا مازلت أقول أنى أربأ بك وبنفسى عزيزى المشاهد أن تكون علاقتنا مع ثقافتنا علاقه مبتورة ويصبح دورنا هو أن نستلقى على قفانا ونسترخى ونضغط زرا جامدا ليقوم هو بالعمل كله دون مشاركه فعاله وايجابيه منا .

وكما جاء فى كلمة أستاذنا الكبير زكى نجيب محمود أن «المثقف بضاعته أفكار» فالبرنامج التليفزيونى دوره الترويج لهذه البضاعة والبضاعة . . أى بضاعه تخضع لقانون العرض والطلب والمستهلك لهذه البضاعة لن يستطيع أن يحدد طلبه إلا إذا عرف معظم ما يعرضه السوق نفسه ، وسوق الأفكار يحتاج إلى مستهلك إنفتاحى ، وصدقنى عزيزى المشاهد أن بضاعة الأفكار تحتاج إلى طالبها على قدر كبير من الوعى بما يعرضه السوق فى مجمله ـ حتى يستطيع أن يميز ما بين الغث والثمين منها ، وعندما يصبح على هذا القدر الواعى المميز ويصبح مستهلكا انفتاحيا . [وربما سوق الأفكار هو السوق الوحيد الذى لا يشكل ضررا على المستهلك الانفتاحى] ـ هذا المستهلك هو أنت عزيزى المشاهد والذى لن يفكر لحظة فى غلق التليفزيون وجه أى برنامج ثقافى لأنه حتى لو كان مختلفا مع الفكر الذى يأتى به هذا البرنامج إلا أنه سيراه ويسمعه ايمانا منه بالقول القائل : أختلف معك ولكنى حريص على أن أعرف رأيك ، واختلافك وحرصك هو رد الفعل الايجابى .

وإلى اللقاء عزيزى المشاهد فى حلقه قادمة

سميحة غالب

معارك فكرية بين المعرى والخيام

د. عبد القادر محمود

أسعدنى كثيراً وأنا أبحث وأنقب فى أفكار عصر المعرى والخيام أن أقرأ للدكتور طه حسين قوله فى ذكرى أبى العلاء (وقد كان من الحق على أن أضع فصلا موجزاً أو مطولاً للمقارنة بين أبى العلاء وعمر الخيام) .

ولاحظت أن الذين كتبوا عن المعرى لم يتعرضوا لهذه المقارنة حتى الآن وبخاصة فى مخطط الشك واللا أدرية والفلسفة العقلية واللا عقلية لدى المعرى والخيام . كما لاحظت أن المؤرخين والنقاد قد تحدثوا عن العصر المضطرب الذى عاشا فيه دون أن يصلوا أفكار هذا العصر بمخطط فلسفتها ، ودون أن يدرسوا دراسة ما عن مدى استقاء فكرهما من هذا العصر ، وإنما كان الحديث فقط عن المعرى بالذات من نواحى إيمانه وزندقته ، وشكه ، وحيرته بين الشك واليقين ، وعن الخيام من نواحى صوفيته ، وثورته الفكرية والفلسفية على المذاهب والمعتقدات ؛ لكن دون أية دراسة منهجية مقارنة لفكرهما بالنسبة لهذا العصر الذى عاش فيه المعرى (٣٦٣هـ - ٤٤٩هـ) ، وعاش فيه الخيام (٤٢٧هـ - ٥١٧هـ) كما عاش فيه الإمام الغزالى ٤٨٠هـ - ٥٠٥هـ) .

وقد قرأت المعرى فى كل فكرة ثم قرأت الخيام فى أهم تراثه وهو الرباعيات فوجدت فى بداية الأمر تشابها فى أصول المخطط الفكرى القائم على الشك العقلى ، أو التأرجح بين اليقين والشك إلى الحيرة ، إلى لا أدرية يغطيها أحيانا بسحب استغفارات ، وسبحات ندم لا تستطيع أن تمحو هذه اللاأدرية العارمة ؟

ثم وجدت فى دراستى للعصر الذى عاش فيه فكر المعرى والخيام أن هذا العصر العجيب وهو الممتد عبر القرون الثالثة والرابعة والخامسة من الهجرة هو الذى مد المعرى بهذا الزاد الضخم من فلسفة الشك واللاأدرية كما أنه هو العصر الذى ثار فيه الامام الغزالى على كل هذه التيارات الخبيثة بعد أن عبر مرحلة الشك فى تجربته الخالدة التى حدثنا عنها فى كتابه المنقذ من الضلال ، وبعد أن واجه كل هذه التيارات الخبيثة من الرافضة واللادينيين فى كل الجهات المانوية والمجوسية والشيعية ، وذلك فى كتبه فضائح الباطنية ، وتهافت الفلاسفة ومقاصد الفلاسفة وغيرها من أمهات كتبه الخالدة .

وسأعرض كمقدمة لهذا البحث الأساس الذى اعتمد عليه فكر المعرى والخيام ، وهو تراث عصره ، ثم أعرض فكر المعرى وفلسفته ، ثم أعرض فكر الخيام وفلسفته ، ثم أعرض أخيراً دراسة مقارنة لفكر المعرى والخيام لنعرف فى النهاية مدى استقاء الخيام من المعرى ومدى تشابهها ، أو مدى استقاءهما معا أصول فلسفتهما من عصرهما المحتشد بأعنف النظريات الفكرية والفلسفية خطرا فى ذاتها وفى موضوعها ومنهجها من روح الاسلام والأديان السماوية عامة .

أما عصر المعرى والخيام فلعل أهم ما يتميز به هو الصراع المذهبى والفكرى بين أنصار العقل المطلق ، وأنصار الجبرية ، وبين أهل السلف والمتوقفين عند النصوص ، والأشاعرة الموفقين بين أنصار العقل ، وأنصار النص أو النقل ، وبين الشيعة الباطنية ومختلف المذاهب العقلية والسلفية والسنية ، ثم ما بين هؤلاء جميعا وبين أهل الديانات الأخرى كاليهودية والمسيحية من الأديان السماوية ، والمجوسية والمانوية والزارادشتيه والمزدكية ، والبوذية وغيرها من الديانات الوثنية .

المهم أن الحركات الشعوبية كانت الرائد الأول وكانت الينبوع الخطير لكل التيارات الباطنية التى انبثقت عنها كل النظريات المنفصلة عن الروح الاسلامى . ويمكن القول بأن أقوى الآراء المتطرفة والمنحرفة تلك التى أثمرت ثمارها فى فكر المعرى والخيام ، قد باضت وأفرخت مع فكر ابن المقفع (ت ١٤٢هـ) ، وابن الراوندى (ت ٢٥٠هـ أو ٢٩٨هـ) ومحمد بن زكريا الرازى (ت ٣١١ ، أو ٣١٣هـ) ، ذلك الفكر الذى بدأ نموه منذ بداية القرن الثانى الهجرى مع حركات مدرسة السبئية من الشيعة الغلاة ، والدعاة القرامطة وتلاميذهم من الباطنية بمختلف صورهم ونحلهم .

ويمكن أن نجد مدخل آراء المعرى والخيام فى مخططها الأساسى لدى أفكار ابن المقفع فى الدعوة إلى إبطال الديانات على أساس زعمه تناقضها وَنَسْخها لبعضها البعض ، ولدى أفكار ابن الراوندى فى نبوة العقل الصادقة بالنسبة لأوهام النبوّات والديانات والشرائع ، تلك التى جاءت بنظم ينفر منها العقل ، أو لا تدل على عقل ، ولدى الرازى فى دعواه بأن الأديان تتناقض مع العقل ، كذلك معنى الأجماع ، وفى دعواه القرمطية بأن الوحى لم يغلق على محمد (ﷺ) بل هو باب مفتوح لمن كان له عقل ، الأمر الذى فتح الباب للبابيّة والبهائية فى القرن التاسع عشر الميلادى .

أما ابن المقفع فقد تعرض للأديان عامة وشكك فى قيمتها ، نجد هذا الحكم سافراً فى حديثه على لسان « برزويه » فى كتابه « كليلة ودمنة » حيث يقول (كنت وجدت فى كتب الطب أن أفضل الأطباء من واظب على طبه لا يبتغى إلا الآخرة ، فرأيت أن أطلب الاشتغال بالطب ابتغاء الآخرة) . ولكن مهنة الطب لم ترضه ، وشك فى قدرته على تخفيف آلام المرضى ، مع ما ناله من هدايا ومكافآت من السلاطين والملوك ، ولهذا عاد بعد أن غيّر نهجة (فعُدتُ إلى طلب الأديان والتماس العدل منها فلم أجد عند أحد ممن كلمتُه جوابا فيا سألتُهُ عنها ، ولم أر فيها كلمونى به شيئا يحق لى فى عقلى أن أصدق به ولا أن أتبعه) .

وقد اتخذ ابن المقفع اختلاف الأديان والمذاهب (كما سيتخذه المعرى والخيام) دليلا على فسادها وبطلانها ومن هنا كانت الدعوة إلى إبطالها واتخاذ العقل وحده نبيّا ، وقد جهل أو تجاهل هؤلاء الدعاة جميعا أن



اختلاف الأديان (كما زعموا) دليل على مبدأ التطور الدينى بالنسبة لكل عصر ، كما أن اختلاف المذاهب والفرق وبخاصة فى الاسلام ، أكبر دليل على حيوية هذا الدين وأقوى دليل على شموله لكل عصر وكل زمان وأعظم حجة على أنه دين الاكتمال ، لأنّ به كان تمام النعمة كما قال الله تعالى : (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الاسلام دينا . . آية ٣ من المائدة) ولأن محمداً ﷺ هو الشهيد القائم على كل الأنبياء ، ورسالته هى الرسالة الجامعة بدليل قول الله سبحانه (جئنا من كل أمة بشهيد وجئنا بك على هؤلاء شهيداً . . آية ٤١ من النساء) وليس فقط فى الدنيا بل فى الآخرة أيضاً بدليل القرآن (ويوم نبعث فى كل أمة شهيداً عليهم من أنفسهم وجئنا بك شهيداً على هؤلاء . آية ٨٩ من النحل) .

أما ابن الراوندى فقد ناقش فى رسائله المتعددة فكرة النبوة ، وحَكَمَ ببطلانها وأكد أن العقل هو أعظم نعم الله ، وهو الذى يعرف به الله ، وإذا كان الرسول (أى رسول) يأتى بوحيه أو رسالته أو نبوته مؤكداً بها أحكام التحسين والتقبيح والإيجاب والحظر (فساقطٌ عنّا النظر فى حجته وإجابة دعوته ، إذ قد غنينا بما فى العقل عنه ، وإن كان بخلاف ما فى العقل من التحسين والتقبيح والاطلاق والحظر فحينئذ يسقط عنا الإقرار بنبوته) .

وقد خصص ابن الراوندى فى هجومه على الاسلام أن محمدا (ﷺ) أتى بما كان منافرا للعقول مثل الصلاة وغسل الجنابة ، ورمى الحجارة (فى الحج) والطواف حول البيت لا يسمع ولا يبصر ، والعدو بين حجرين (الركن والمقام) لا ينفعان ولا يضران . وهذا كله لا يقتضيه عقل وما الطواف على البيت إلا كالطواف على غيره من البيوت .

ولا شك أن هذا قد أمدّ الحلاج (ت ٣٠٩ هـ) بفلسفته فى هدم أبدان الشعائر والتكاليف الشرعية كما أمد عبد الحق بن سبعين (ت ٦٦٧ هـ) بنفس الرأى حين وصف الطائفين بالبيت الحرام بأنهم (حُمُر المَدَار) .

وسنرى أن هذا الرأى هو ما ردده فى قوله بصدد الهجوم على الأديان :

عجبتُ لكسرى وأتباعه
وغَسْل الوجوه ببَوْل البَقَرْ
وقيصر لما استوى ساجدا
لما صنعتهُ أكفُّ البشر
وعُجب اليهود برَبٍّ يُسَرّ
بسفك الدماء وشم القُتَرْ
وقوم أتوا من أقاصى البلاد
لحلق الرءوس ولثم الحجر

ومما تركه ابن الراوندى للمعرى والخيام قوله عن القرآن إذ كان القرآن حقا معجزة فى مواجهة القبائل العربية الفصيحة فما حكمه على العجم الذين لا يعرفون اللسان العربى . وما حجته عليهم ؟ ولا شك أن هذا طعناً صريحا فى اعجاز القرآن . ثم إن ابن الراوندى قد ترك للمعرى والخيام فكرة أن هناك تناقضاً واختلافاً ونسخاً من الكتب المقدسة لبعضها البعض ، وهذا فى رأيه دليل باطلها الذى يوجب الدعوة إلى إبطالها وعدم الايمان بها .

كما ذهب ابن الراوندى إلى أن حكاية الوحى ، أو الالهام ليست متوقفة على النبى ولا أى نبى كائناً من كان مما أيد دعوى عدم إغلاق باب الوحى من الباطنية والرافضة وغيرهم . وأما الرازى فقد توسع فيما قدمه ابن المقفع وابن الراوندى وسائر هؤلاء الزنادقة حين أكد لعصر المعرى والخيام امتداداً لعصره وفكره ، أن الشرَّ فى الوجود أكثر من الخير أو أساس الكون ، وأن وجود الانسان لهذا نقمة وشر عظيم . كما أكد فى فلسفته قِدَم المادة ، فى الوقت الذى اعترف بالخالق على تأرجح بين هذا وذاك وعلى تناقض . لكنه لما كان قد هاجم فكرة التوحيد الاسلامى الذى ينكر أن يكون إلى جانب الله سبحانه شىء قديم فإنه أقرب إلى الدهريين أو أقرب إلى القول بقدم المادة عن الله . ومما أكده الرازى امتداداً لمن سبقه أنّ النبوات لا داعى لها ويكفى العقل المشترك ، ثم إن النبوات (كما يزعم) - وكما سيقول المعرى والخيام من بعده -) أسباب العداوات ، وحجته فى هذا بأن وجود التناقض من الأنبياء مع ادعائهم جميعا بأنهم يأتون من وحى الله الواحد إنما يدل على أنهم غير صادقين وأن النبوة لهذا باطلة .

وسنرى بعد هذه المقدمة أن هذا المخطط العجيب هو الذى أثرىَ فكر المعرى والخيام ، كما كان السبب المباشر فى ثورة الامام الغزالى ، الذى وقف فى وجه كل هذه التيارات الخبيثة مفكرا وفيلسوفا ومتصوفا ورجل دين ، على علم ويقين ■

السنة الشعراء





أول الشعر

من أنطق الناس الكلام ؟ ومن علمهم الحروف واللغة ؟ ومن يضرب بطن الرمل . . يستحلب الماء الغائر الشحيح ؟! فنعرف أول من وضع الرموز والأعداد وأول من رصد الكواكب وقسم السنة إلى أشهر والأشهر إلى أسابيع وهذه إلى أيام وساعات ! من قرأ الآثار وعرف الكتابة الأولى . . من عرف كل ذلك كى يدلنا على أول بيت من الشعر ؟

قدم قيس بن عاصم التميمى على النبى (ص) فقال : أتدرى يا رسول الله من أول من رجز ؟ قال : لا ! قال : أبوك مضر . . كان يسوق بأهله ليلة ، فضرب يد عبدٍ له ، فصاح : وايداه ! فاستوثقت الإبل ونزلت ، فرجز على ذلك . ثم قال : يا رسول الله ! أتدرى من أول صائحة صاحت ؟ قال : لا ! قال : أمك خِنْدِف ، كانت معها ضَرّة ، وفى الليل نحّت عنها ، فلما لم تجده اعتزلت وصاحت عليه . ثم قال أتدرى من أول من علم بك من العرب ؟ قال : لا ! قال : « سفيان بن مجاشع الدارمى » ، وذلك أنه جنى جناية فى قومه ، فلحق بالشام ، فكان يأتى حبراً بها . وكان يحدثه فقال له : إن لك لغة ما هى بلغة أهل البلد ، فقال : أجل أنا رجل من العرب ، قال: من أيها ؟ قال : من مُضَر ، قال له الراهب : أفلا أبشرك ؟ قال : بلى ، قال : فوالله إن هذا الذى يُنتظر لمن مُضر . قال : وما اسمه ؟ قال : أنظر فى كتبى ، فنظر ورجع إليه فقال : اسمه محمد فلما رجع سفيان إلى قومه ولد له غلام فسماه محمدا كان ذلك يدور فى جمع من الناس بينهم عائشة فقالت : من هذا يا رسول الله ؟ قال : هذا سيد أهل الوبر قيس بن عاصم التميمى ، ثم قال لبعض من حضر : أنشد فى كلمتك التى تقول فيها :

وحىِّ جميع الناس تَشْبِ عقولهم
تحيتك الأدنى ، فقد يرتفع النَّغَلْ
فإنْ أظهروا بِشْرا فأظهر جزاءه
وإن ستروا عنك القبيح فلا تسلْ
فإنّ الذى يؤذيك منهم سماعُهُ
وإن الذى قد قيل خلفك لم يُقلْ .

ويذكر أن أبو عبد الله المفضل المحبرى قال : سألت أبى عن أول من قال الشعر ، فنشدنى هذه الأبيات :

تغيرت البلاد ، ومن عليها
فوجهُ الأرض مغبر قبيح
تغير كل ذى لون وطعم
وقلّ بشاشةُ الوجهُ الصبيحُ
وجاورنا عدوٌ ليس يفنى
لعينٌ لا يموت فنستريح
أهابيل ! إن قتلت فإن قلبى
عليك اليوم مكتئب قريحُ

ثم سمعت جماعة من أهل العلم يأثرون أن قائلها أبونا آدم ، عليه السلام ، حين قتل ابنه قابيل هابيل . وذكر أن إبليس لما سمع هذه الأبيات أجاب آدم عليها بأبيات يشمت فيها من طرده من الجنة . وروى أن بعض الملائكة قالت الشعر ! قال المفضل : وقد قالت الأشعار العمالقة ، وعاد ، وثمود . فمن يدلنا إذن على أول بيت من الشعر ؟ لعلها تجيب ألسنة الشعراء !

أحمد الحوتى

وقال عمرو بن معد يكرب

ليس الجمال بمئزرٍ — فاعلم وإن رديت بردا
أن الجمال معادن — ومناقبٌ أورثن حمدا
كم من أخٍ لى صالح — بوَّأته بيدى لحدا
ما إن جزعت ولا هلعـ — ـت ولا يرد بكاى زندا
ألبسته أثوابه — وخلقت يوم خلقت جلدا
ذهب الذين أحبهم — وبقيت مثل السيف فردا

قصائد

مفرح كريم

كنتُ أنتظِر الصَّبَاحَ
لأرْتَدِى ثَوْبَ الكلام
وأشرَحَ اللغَةَ التى فقدَتْ معالِمَها
وتاهَتْ فى البلاد
لكنَّنى
ما كِدْتُ أفْتَحُ بالكَلَامِ دَفَاتِرِى
حَتَّى رمونى
بالجحودِ
فأمْطَرَتْ فى القلْبِ
أشْجَانُ الصَّبَاحْ

مَنْ يبدو خلف النافذه ؟ !! : —

حين تزلزلنا العَبَرَاتْ
نخرُجُ مِنْ دَوَرَانِ الفُجَاءَةْ
مثلما يتسَرَّبُ وَحْشٌ مِن النَّدمِ المتجدِّدْ
يَسكُنُ أعماقَ أرْوَاحِنا
فنراهُ
ونعشقُ فيه خيالاً
يروحُ ويغدو
ويظهَرُ خلفَ النوافِذِ
نعشقه كلَّما يَتأبى علينا

وليمه :

حينَ التقيْنا
ـ لم يكنْ قدْ مَرَّ وقت ـ
قبْلَ أنْ تنسابَ أشْوَاقُ السلامْ
فتحَ اللقاءُ سِتَارَةَ التذْكَارْ
أخرَجْنَا حوائجَنا
انطرَحْنا فوقَ مَوْجِ الأمْسِيَات
ثم انتظرْنا
بعْدَ أنْ يرتاحَ فينا
وَهْمُنَا العاتِى القديمْ
حَتَّى دخلْنَا متْحفَ التذْكَارِ
أخرجْنا أخانا
من جُيُوبِ الذَّاكِرَهْ
وعلى موائِدِنَا التى كُنَّا نسِينَاهَا
رُحْنَا نقطَعُ فى فؤادِه
نأتى على اللَّحْمِ الطَّرِىِّ
ونستعينُ عَلَى الصراخِ
بآيةٍ لم ننْسَهَا

علاقة : —

صَعَدَ الصِّغَارُ على التِّلالِ
وامطرونى بالحجارَهْ
ونُهرَعُ فى الأمسيات
نجثو أمام النوافذ
ندعو
وندعو
وندعو
ومَا مِنْ مجيبٍ
فنملأُ بالدَّمْعِ كأسَ النَّحِيبِ
ونرجِعُ قبلَ الشروق
لكنْ لا ترانا السماءُ
فندْفِنُ فى الصَّمْتِ
كأسَ أحلامِنا
ونوغِلُ فى مِهْرَجَانِ البُكَاءْ .

حياه : —

حينما تَصْعَدُ الشَّمْسُ
فوقَ سُطُوحِ المنازِلِ
وتنقرُ فوقَ زُجَاجِ النَّوَافِذِ
نقومُ من الموتَ
نغسِلُ أوْجُهَنا
مِنْ عَنَاءِ الكوابيس
ننسَ الزَّمَانَ الذى أغتالَنا
ونمارسُ
ـ دونَ حَيَاءٍ ـ
طقوسَ الحياةِ السَّعيدَهْ

وردة الألوان :

وفى أقْصَى سَمَاءٍ يسْكُنُ الوَجْدُ
فَقَدْ بَعُدَتْ بنا السَّنَوَاتُ
وانْسَرَبَتْ إلى بلد المشيب ،
وضاعَ فى حَقْلِ الكُهُولَةِ مَوْسِمُ الحُبِّ
ولَمْ يَبْقَ سوى دمنا
ولَمْ يَبْقَ من الماضى
سوى الأمجاد فى الكتبِ
ولَمْ يبق من الإنسانِ غيرَ
الهيكَلِ الخَرِبِ
فأيْنَ حدودُ هذَا الجُرْفِ ؟ !!
هل نَرْوِى تواريخَ البلادِ ،
ونرتوى رُوحَ البَكَارَةِ ،
نرْتَدِى وشْماً
ونرجِعُ مِنْ فجاجِ الأرْضِ
نزرعُ وَرْدَةَ الألْوَانْ .

الفراشات تشرح الموقف

أحمد زرزور

قال لى : «فى المدى غنوةُ
فاجتهدْ للعناق ،
تهيَّأ لعطر الصدى
إذ يدلُّ على الآية ــ الغار
والسورة ــ النار . . .»
. . ./. . ./. . ./. . .
يضرب مثلاً عن العوسج المتمرس
حول الحدائق/شوكته من كتاب
الربيع ، وحُظوته من رضاء
التعب . . !
. . . . . ،
قلت : ما يُتعبُ الشّوك . . . ؟!
قال : «صَداقُ العيون البهية يُزجيه ،
إن الهوى يحتويه . . .»
. ./. ./. ./. ./. ./
يشرح مكر الغمام
وصفو الشموس
ويرشقنى باتجاه بعيد . . !
. . . . ،
قلت : لكننى غارق فى الرضاب ،
وأوقن بالحلم/أنا المتنبأ بالبوح
كُلِّفتُ بالبرء والغيث
بكسر المفازات . .
قال : «انتبه
فالرِّحالُ التباسْ
القصيدُ احتراسْ
فهل يُسْلم القلب للريح ،
هل تُسلم الخطو للرمل ؟!
. . ./. . ./. . ./. . ./
يذكر لى ألف نوع من الموت
خلف النوافذ . . .
. . . . ،
قلت : هل العشق الاّ انخلاع الجناح ،
وهجر المُباح ،
ورحلتنا فى العذاب . . . ؟!

يقول : «هى الآفة الحق . . .
يا سيدى : فيم تُتْلِى الوصايا
وفيم تُرجَّى المواريثُ ؟!
يا صاحبى : علمتنا الفصول انتخاب الدماء لشريانها
واكتمال الثمار
لأغصانها . .
. . . . ./. . . ./. . . .
يستحثُّ الطراوةَ فى مقلتيه
وزهو
الرخاوة
فى وجنتيه . . .
. . ./. . ./. . ./
أنا نافر لا يبالى الغناء
حكاياته من حرير المتاهةِ والرُّشْدِ
والشرنقات
الخوارج
عن
طورها . .

قال : هل يحدث الآن ما لم تَرُمْهُ/
هى امرأةُ من نقيع المرارة
تُسكَبُ
فى
رافديك . .

فأهتف :
دلتاى لا تستحق البوار
يقول : . . . .
فأصرخ : . . . .
واللحن ينساب فى الماء طلق الفراشات
لكنها العازف الحلو
يُخْفى
مزاميرَهُ
بين
بين . . . !

اعتراف

محمد فرج

مـازال سهم الأسى فى القلب يندسّ … والجرح فى أضلعى أطويه ياقدس
أمضى على وجل والذل يثقلنى … لكننى أبدا ما غالنى يأس
خطيئتى أننى ياقدس من زمن … أغرانىَ المال والأوهام والكأس
فبعت ميراث آبائى بلا ثمن … أهان ما بعته ؟ هل هانت النفس
وسرت أحمل أوزارى على كتفى … لا الدار تفتح لى بابا ولا الرمس
هويتى . . لغتى . . ما بالها اغتربت … بيارق أين ؟ أين الدار والفرس
مالى أراها لفرط الصمت موحشة … وفوق أعراشها أطيارها الخرس
وزورقى فى بحار التيه مرتجف … وليس من شاطىء فى جوفه يرسو ؟
لقد أفقت وبى للثأر دمدمة … على صداها أفاق العزم والبأس
وليس غير دماء القلب أبذلها … لتغسل العار عن جنبيك ياقدس
قد آن لليل أن تطوى غلائله … وفوق خضر الروابى تشرق الشمس

الإسكندرية : مدينة حزينة وشعراء ضاحكون

مهدى بندق

فى زمن عزت فيه الضحكة ، واستبدت بأنائه الجهامة والقتامة ، راح الكاتب يقلب صفحات ديوان الشعر العربى ، باحثا بمنهاج أركيولوجى عن سمات مشتركة لظاهرة الفكاهة الشعرية ، باحثاً عبر العصور والأماكن راح يفتش ، فما راعه إلا أن مدينة بعينها ــ الإسكندرية ــ وقد برزت متميزة كأم ولود لهذا الشعر الفكاهى . . صياغة ومضمونا ، أو صياغة فكهة لمضمون جاد .

تلك المدينة التى تقلبت عليها العصور ، وتناوشتها المحن تترى وتتوالى حتى أنها تنازلت فى عهدنا الحالى عن لقبها المتواضع : العاصمة الثانية لمصر ، كانت يوماً عاصمة ثقافية للعالم قبل أن تسلمها كليوباترة إلى فاتنها الغازى الرومانى ، الذى أسلمها بدوره لقومه الرومان بعد هزيمة بحرية ثقيلة فى أكتيوم ، وإذا بعصرها الرومانى يلقى بها فى أتون هائل يأكل ذخائر ونفائس مكتبتها العظيمة ، وليتنصل من بعد من التهمة محاولا أن يلصقها بالعرب المسلمين ! وأخيرا فهاهى ذى مؤامرة الأجانب فى عهد الخديوية تثمر مذبحة مروعة تكون مدخلا لاحتلال بريطانى للبلاد جميعا يجثم على أنفاسها زهاء سبعين عاما ونيف . فهل يمكن لنا أن نجد تفسيرا لظاهرة انتشار الشعر الفكه فى هذه المدينة الحزينة ، إذا ما قبلنا التفسير السيكولوجى القائل : إن بعض الضحك محتمل أن يكون رد فعل عنيف على حزن عميق ؟!

***

فى القرن السابع الميلادى : صاغ شاعر سكندرى مجهول الإسم قصة واقعية ، هى قصة القديس أرخليدس ، الذى رأى جثة امرأة طرحها البحر ممزقة مشوهة ، فالتاعت نفسه وملئت روحه رعبا ، فآلى على نفسه ألا ينظر إلى امرأة قط ، ولم يستثن أحدا من النساء حتى أمه ! وتقول القصة إن الرجل ظل حبيس قسمه ، مختفيا فى أحد الأديرة غير مبال بتوسلات الأم . . غير عابىء بحنينها إلى رؤ يته حتى مات .

عندئذ فحسب سمح رئيس الدير للأم الثكلى أن تنظر إلى الجثة . . مجرد نظرة لا غير ، بعدها ماتت الأم لتلحق بابنها فى نفس الحفرة .

تلك القصة الحزينة المرعبة ، إنما تمثل ما تمثل ، تجسدات الروح المتوثبة القلقة ، المحبة للجمال والحسن ، الرافضة للقبح والشر الكونى ، المنصرفة عن الشكل الخادع بحثا عن الجوهر والحقيقة . وهى الروح التى تجد تجسيدها بقوة فى أبطال الأساطير النازعين إلى الرحيل أبدا ، ممن صنعوا علاقة خاصة بين مدنهم وبين البحر : عوليس ، السندباد ، الكابتن إهاب بطل موبى ديك . . . الخ ، علاقة يكون الكل أولا شىء هو محور الحركة نزوعا أو هروبا . فلنفسر إذن تلك الروح ــ التى تتجسد أيضا فى شعراء الإسكندرية ــ ذلك المنحى الغريب (التفكه فى مواجهة المصائب والمحن) والذى يلاحظ على ما خلفه لنا ديوان الشعر السكندرى !

***

لننظر إلى شاعر القرن السادس الهجرى « ابن قلاقس » ينتقد ساخراً مجلساً من مجالس الغناء والطرب ، بينما المدينة تصطخب بأحداث جسام . فأسد الدين شيركوه عم صلاح الدين الأيوبى ينهزم أمام جنود شاور حليف الإفرنج على أبواب المدينة . . ولكن ما للاهين وهذا ؟!

ينافر إيقاعه صوته
فهذا يزيد وذا ينقصُ
ويتبعه زامرٌ مثله
تبيعٌ له نَفَسٌ أو قصُّ
فإن قام ما بيننا راقصا
فكل إلى بيته يرقصُ

السخرية هنا تشمل حتى الشاعر نفسه ، فهو ينهض إلى بيته راقصاً مثله مثل الآخرين غير ملق بالا إلى أحداث البلاد ، ولسان حاله يقول للحاكمين المستبدين بأمور السياسة ، رافضين كل الرفض إشراك شعبهم فيما يفعلون :

أمرتكم أمرى بمنعرج اللوى
فلم تستبينوا النصح إلاضحى الغد
وهل أنا إلا من غزيّة إن غوت
غويت ، وإن ترشد غزية أرشدِ

وها هو ذا الشاعر « ابن مكنسة » يسخر من صديق أعلن توبته عن اللهو ، فيعلنه الشاعر أن توبته هى المحال فى ظل أوضاع سياسية واجتماعية لا تتيح للمثقفين فرصة المشاركة فى جساد الأمور ، فهل يبقى إلا اللهو إذن ؟ وهل من سبيل إلى غيره أيها الصديق التائب فى غير توبة ، المنصرف إلى لا مكان ؟ حتما أنك عائد إلينا ، بل حقا إنك عابث حتى فى إعلانك هذا :

يا رب عربيد إذا ما انتشى
أربى على المجنون فى مسه
قالوا لقد تاب ، ووالله ما
يتوب أو يُجعل فى رمسه
وإنما توبته هذه
عربدة أيضا على نفسه

أما القاضى سند بن عنان المتوفى عام ٥٤١هـ والمدفون حاليا بحى الفراهدة وهى من الأحياء الشعبية بالمدينة ــ فيبادرنا بأبيات ظاهرها الفكاهة وباطنها الحزن واليأس من المصير الانسانى ، ذلك المصير الذى تقرر به سلفا هزيمة الفرد فى معركة البقاء

وزائرة بالشيب حلت بمفرقى
فبادرتها بالنتف خوفا من الحتف
فقالت : على ضعفى استطلت ووحدتى
رويدك للجيش الذى جاء من خلفى

فالحزن هنا على فراق الشباب ، والخوف ثمة من هجوم المشيب (أول إنذار بمجىء الموت) مضمون جاد ، وموقف تأملى غارق فى السوداوية ، بيد أن الصياغة الفكهة « فبادرتها بالنتف . . . » « فقالت : رويدك للجيش الذى . . . » تلك الصياغة لا شك قد تخدع القارىء فيظن الشاعر القاضى عابثاً ، إنما القارىء اللوذعى خليق بأن يغص بريقه ، فمصير الشاعر هو مصير هذا القارىء الأريب وإن بعد حين .

***

ومن العصور القديمة والوسيطة ، ينتقل البحث إلى العصور الحديثة ، محاولة لفهم سر هذا الولع الشعرى السكندرى بصياغة الجاد فى قالب فكه . نرى الشاعر عبد اللطيف الصيرفى يكتب عن صديق لئيم رزأه الدهر به .

يقولون لم تصحب فلانا وإنه
ثقيل تراه الأرض ضعف الأمانة

فقلت لهذا قد أردت اصطحابه
لينفع فى الميزان يوم القيامة

الأشياء هنا تطلب لضدها ، اللؤم يطلب لينفع بفضل الصبر عليه ، ومن ناحية الصياغة ، فالفكاهة هنا مطلوبة لإيجاد النقيض ، تماما كما فعل أحمد شوقى (وكم ظلمه الناس تفسيراً لهذا البيت)

رمضان ولى هاتها يا ساقى
مشتاقة تسعى إلى مشتاق

فهذه السخرية اللطيفة من أولئك الذين يعدون أيام شهر الصوم أن تنقضى ليعبوا من الخمر عبا ، قد فهمها شعراء الاسكندرية (والشاعر فى لغتنا العربية معناه الفطن الذكى) باعتبارها دعوة غير مباشرة للتمسك بالفضيلة والالتزام بأحكام الدين الحنيف فى رمضان وغير رمضان ، ولكنها الصياغة تخفى فى طياتها الدعوة الجادة ، والفن أولا وأخيرا دعوة إلى الفضيلة ولكن عن طريق غير مباشر .

فهل تأثر أمير الشعراء العرب بشاعر الاسكندرية عبد اللطيف الصيرفى الذى أورد هذه الأبيات فى ديوانه الصادر ١٩٠٨

هات اسقنى من رائق الصهباء
وانهب ـ فديتك ـ غفلة الرقباء
واخلط خلاصتها بمحلول الهنا
واجعل رحيق الأنس للندماء
واقلع إزارك يا نديم وغننى
واخلع عذارك فى مدى الأهواء

لقد كان الرقيب الحق فى ذلك الوقت هو اللورد كرومر ولم يكن دم شهداء دنشواى قد جف بعد ، فأى عذار هذا الذى يخلع ، وأى إزار يقلع إلا أن تكون دعوة إلى الضد بأسلوب الفن

أما الشاعر السكندرى أحمد أبو النجا فيعظم الزعيم سعد زغلول وفى نفس الوقت يقرص آذان أتباعه ، فينتهز فرصة رأى فيها سعداً راكباً حماراً وهو يطوف ببعض ريف مصر فى جولة إنتخابية ، فيقول

حمار الزعيم زعيم الحمير
على عرش مُلْك الحمير أمير
تخر البغال له سجدا
وتحسده الخيل حين يسير
ويجرى فلا « التكس » فى جريه
يدانيه إن سار فوق الجسور
وإن كان «لـلتكس» صفارة
فإن النهيق مكان الصفير
أحس جلال الذى فوقه
فصار النهيق شبيه الزئير

ثم يقول لهذا الحمار ساخراً :

حملت السياسة فى بأسها
ولو أنصفوا أسكنوك القصور

فهل رمز الشاعر بهذا الحمار إلى أناس اعتادوا أن يحملوا الزعماء على ظهورهم إلى سدة الحكم ، دون تفكير فيا يفعلون ، حتى ليصرخ واحدهم فى مظاهرة : « الاحتلال مع سعد خير من الاستقلال مع عدلى » ؟!

أنها أبيات فكاهية ، غير أنها تثير التفكير ، وتلمح إلى الواقع السياسى ، وتنتقد بذكاء ولع الناس بالزعماء إلى حد التقديس

* * *

ومن النقد الخفى إلى المعارضة الصريحة ، ينشد الشاعر بيرم التونسى ابن الاسكندرية وربيبها الأثير ، قصيدة المجلس البلدى عام ١٩١٧ لتكون حديث الناس لا فى الاسكندرية وحدها بل وأيضا فى مصر جميعا ، تعبيرا عن ضيق الشعب بالضرائب الكثيرة وقسوة الموظفين القائمين على جمعها :

قد أوقع القلب فى أشجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدى
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله
والنصف أجعله للمجلس البلدى
أقول حتى لو أتى فى الطريق أرى
قرشين ، ذا لى وذا للمجلس البلدى
كأن أمى بل الله تربتها
أوصت وقالت أخوك المجلس البلدى

* * *

وإن جلست فجيبى لست أتركه
خوف اللصوص وخوف المجلس البلدى
أخشى الزواج إذا يوم الزفاف أتى
يبغى العروس صديقى المجلس البلدى
وربما وهب الرحمن لى ولد
فى بطنها يدعيه المجلس البلدى
أقسمت لا أدخل الجنات عن ثقه
فى الحشر ـ إن قيل فيها المجلس البلدى
إن الدعاء على الجبار أبلغه
يارب سلط عليه المجلس البلدى

ثم استمع إليه يحدث مرتشيا حكم عليه بالسجن فيقول له :

السجن غمدك لا تكن مستنكفا
فلقد عهدتك أبترا مسلولا
كُلْ عيشه والبس (فديتك) خيشه
واشرب هنيئا ماءه المعسولا
لو اطلقوك أكلت أهراماتها
وشربت ـ كى تروى الغليل ـ النيلا
يا معشر الراشين كفوا إننى
لأظنكم ترشون عزرائيلا

* * *

وهكذا تبدو لنا الفكاهة فى شعر السكندريين قديما وحديثا إطارا ، أو فلنقل تبدو غلافا شفافا يكشف عن مرارة وألم وحزن ممض . لكن الروح المرة الأملة الراغبة فى الفرح والسرور ، تحيل كل هذه المرارات وكل تلك الآلام والأحزان إلى سخرية وفكاهة ، ربما لتدفع القارىء إلى مواجهتها بنفس جريئة غير هيابة ولا متخاذلة . . فليس بعد السخرية من النقائض إلا الانقضاض عليها والعصف بها . . لصالح الانسان الجديد .

زوايا



متى يكون طرفٌ من طرفى الصراع هو الأقوى ؟
هو الأكثر ضغطاً ، وهو الأكثر تحكماً فى أوراق اللعبة ؟

ـ حين ينكسر منطق (توازن القوى) بين الطرفين .

ومنذ دمرت (اسرائيل) المفاعل النووى العراقى ، ودبرت لاغتيال العالم المصرى (يحيى المشد) ، ونفذت ذلك ، بات من الجلىِّ أنها ترفض بحسم أى محاولة عربية ـ ولو كانت فى أطوارها الأولى ـ تسعى إلى تحقيق نوع من توازن القوى بين الطرفين .

وبات على العرب أن يفكروا .

وأغلب الظن أن العرب لم يفكروا ، أو أن تلاحق الكوارث والأحداث الأليمة التى امتدت إلى كافة الاتجاهات من حولهم لم يعطهم فرصةً للتفكير .

و« اسرائيل » دولة تملك ـ فيما تملك ـ سلاحاً نووياً .

فماذا نملك نحن فى مواجهة هذا السلاح ؟

لاشىء . .

لقد وقعت مصر فى فيينا (١٩٨١) على معاهدة الوكالة الدولية للطاقة الذرية الرامية إلى منع انتشار هذا السلاح ، ولم توقّع اسرائيل .

ولم نكسب من جراء ذلك شيئاً .

وكسبت إسرائيل أشياء .

وثمة تجارب عربية متقدمة فى مضمار البحوث النووية ، وثمة محاولات بحثية مبشرة فى الأردن وفى غيرها . ولكن اسرائيل لن تنتظر كثيراً حتى تنمو هذه التجارب أو تتبلور تلك المحاولات .

لقد اعتادت أن تضرب ، واعتادت أن تمر .

واعتدنا أن ننسى .

إن البداية التى تمثل ضرورةً ملحةً بالنسبة إلينا تتمثل فى دعوةٍ فعّالة للـ(تكامل النووى العربى) تتخذ على أثرها خطوات عملية جادة وقابلة للاستمرار .

واليورانيوم الموجود فى الفوسفات المغربى والأردنى لا ينتظر استخراجه سوى قرار عربى مشترك .

هل نفعل ذلك ؟

وهل نبدأ الآن أم أننا سوف ننتظر يوم تزلزل الأرض زلزالها ؟

ويقول (العربىُ) مالها .

يومئذٍ لن ينفع فى الحلبة شعرٌ ولا قصيدْ

ولن نثبت إلا شيئاً واحداً قرره بعض المفكرين والمحللين ـ وأجدنى متفقاً معهم اضطراراً لا رغبة ـ يصف واقعنا يوماً بعد آخر .

هذا الشىء هو أن العرب (ظاهرة صوتية) .

وليد منير

● رغم أن « إيزيس » المعروضة على خشبة المسرح القومى ، عمل مشوش مهوش ، بصورة تجعله أقرب إلى التهريج منه إلى المسرح ، فإن معالجة التهريج لا تكون بالتهريج ، وتقويم التشوش والتهويش الدعائى لا يكون باتباع نفس الوسيلة ، وإنما ينبغى أن يتم هذا العلاج وهذا التقويم بالبحث الجاد والفكر المحلل . ولهذا نقدم فى هذا العدد والأعداد القادمة بعض الدراسات عن استعراض « بساط الريح ، الذى لا هو جميل ولا هو مريح » والذى يقدم على خشبة المسرح القومى تحت اسم «إيزيس»

القاهرة

إيزيس ٨٦ ترقص الديسكو فى المسرح القومى (١)

فى عصر التفكير الميتافيزيقى ظهرت الاسطورة لتلبى احتياجات معرفية لدى الانسان ، عجز العقل عن تحقيقها ، فانبرى الخيال يسعى بصياغة التجربة الحياتية ، وحقائق الحياة الكونية ، فى بناء ممنطق متكامل ، يمنح الوجود معنى فلسفيا ، ويخضع الظواهر الواقعية لتفسيرات مقبولة ، ومن ثم انطلقت الاسطورة دوما من (رؤية) فلسفية للإنسان وعلاقته بالكون ، موضوعة فى صياغة فنية قولية (حكاية) ذات رموز دالة ، ترتبط بها صياغة سلوكية (طقوس) تتجادل معها فى اشكال متغيرة ، لكنها تظل دائما على مدار الزمن ، تعتمد على ذات العمود للرؤية الفلسفية . ومن ثم تعد الاسطورة جزءا من التراث الثقافى القومى للأمة ، وامتدادا فى الزمان لفهم هذه الامة لذاتها وسط العالم الذى تعيش فيه .

ولقد تخلقت اسطورة « إيزيس » داخل الوجدان الجمعى للأمة المصرية ، سعيا لتفسير علاقة الإنسان بالحياة والموت على أرض وادى النيل ، وتعاقب الخصب والجدب على شاطئيه ، ارتباطا بالتدفق المستمر لمياه النهر القادمة من اقصى الجنوب فى البحر المهول ، ودور الإنسان وافعاله خيرة او غير خيرة فى تلك الحياة ، هل هو دور ينتهى بانتهاء وجوده المادى ؟ أم هو دور ممتد ومتجدد بتجدد وجوده الروحى فى صورة (بعث) دائم للحياة الخيرة ؟ ومن ثم منحت الاسطورة « اوزيريس » رب الحياة والنمو وجودا لازمانيا — اسطوريا متجددا دوما فى رمز منتصر « حوريس » ومنتشرا على امتداد اقاليم الوادى ، مختلطا بترابه ومياهه ، بينما لم تمنح نقيضه « ست » رب الموت والقحط ، سوى وجود زمانى ، ينتهى بهزيمته امام البعث الجديد . . وقد صاغ الوجدان الشعبى المصرى تلك الرؤية الفلسفية فى

حسن عطية

حكايات متجددة بدءا من حكاية « ايزيس » ذات الرموز الاسطورية ، إلى حكاية « سعد اليتيم » ذات الرموز الاسلامية ، إلى حكاية « حسن ونعيمة » ذات الدلالات الشعبية ، مرورا بعشرات الحكايات الاجتماعية والدينية ، المتغيرة دوما ، لكنها تظل ابدا تحمل فى اعماقها رؤية ذلك الشعب الآملة فى الخلاص ، بانتصار الخير المتجدد على ارض الحياة ، مهما طال بقاء الشر ناشرا ليله على تلك الارض الخصيبة .

وها نحن فى عصر التفكير العلمى نجد امامنا اسطورة « ايزيس » يعاد استنباتها فى عالم الدراما ، بواسطة عقلية فردية ترى العالم بشكل محدود ، وتسعى لاخضاع تلك الاسطورة برؤيتها الفلسفية ، لرؤيتها الفكرية المرتبطة بعصر ما ، وان تآلفت من وجهتى نظر ، اتساقا مع طبيعة العرض المسرحى ذاته ، وهما : وجهة نظر كاتب كلمات النص المسرحى ، وهو هنا توفيق الحكيم الذى قدم وجهة نظره فى الاسطورة وفى الواقع المحيط فى منتصف خمسينيات هذا القرن ، ووجهة نظر مخرج تلك الكلمات النصية فى عرض مسرحى يضاف اليه كثير من العناصر ، وتشارك فيه العديد من العقليات الفردية الأخيرة ، لكنها تظل كلها خاضعة لوجهة نظر المخرج ، المفسر الأول لكلمات النص ، والمسئول الاخير عن تجسيده على خشبة المسرح ، وهو هنا كرم مطاوع الذى يقدم رؤيته لنص الحكيم ، وللأسطورة خلفه ، ولواقع مصر فى منتصف الثمانينيات بكل المتغيرات المحيطة بها ، وبكل التوجهات المغايرة لتوجهات النص فى منتصف الخمسينيات .

اعتمد توفيق الحكيم فى مسرحيته على (حكاية) « ايزيس » ، هابطا برموزها من سماء الاسطورة إلى أرض الواقع ، فى محاولة لعقلنتها من جهة ، وتفسير مواقفها بمنظوره الخاص من جهة اخرى ، وتحميلها مفاهيم عصرية من جهة ثالثة ، فمنح « حوريس » الامل المتجدد ، دلالة مغايرة لما طرحته الرؤية الاسطورية ، والتى ارتأت فيه تجددا لروح « اوزيريس » رمز الخير فى جسده ، واستمرار لحكمة الأمس فى قوة اليوم ، وانتصار للحياة على الموت ، فجعله الحكيم جامعا فى توازن أو (تعادل) بين رمزى الخير والشر ، الحكمة والدهاء ، قوة القلب وقوة العقل ، محققا بذلك العدل المفتقد على الأرض بشخصه الواحد ، فهو ليس تجديدا أحاديا لأحد طرفى الصراع فى الحياة وفقا للرؤية الفرعونية ، وليس وسطا ذهبيا بين تلك القوى المتصارعة كما فى الرؤية الإغريقية ، وانما هو جامع للأضداد فى بناء توفيقى يرتبط بكافة الأبنية التوفيقية التى دعا اليها اصحاب الفكر التوفيقى فى الحياة العربية المصرية المعاصرة ، بدءا من الأفغانى ومحمد عبده وصولا إلى هيكل ولويس عوض والحكيم فعبد الحميد ابراهيم .

ان مسرحية « ايزيس » التى كتبها ونشرها الحكيم عام ١٩٥٥ ، فى المرحلة التى بدأت فيها الثورة المصرية تستقر باحثة لنفسها عن مسار جديد ، بعد حسم قضية الاستمرار الثورى فى مارس ٥٤ ، وانطلق التساؤل الخطير : ما هو الطريق الصحيح المحقق للغايات الثورية ؟ حزبية الأمس ، أم لا حزبية اليوم ؟ . . راسمالية الغرب ، ام لا رأسمالية الشرق ؟ . . فرعونية الماضى ، ام عربية الحاضر ؟ . . دماء السياسى ام طهارة المناضل ؟ . . إلى آخر الاضداد المطروحة فى الساحة فكريا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، وجاءت مسرحية الحكيم لتقدم مشاركتها فى رحلة البحث هذه عن المسار الجديد ، بالارتداد إلى رحلة بحث قديمة ، استعادة للماضى ، واستنباته فى ارض الواقع ، ومنحا لرموزه دلالات مغايرة ، وانطلاقا دراميا من لحظة هزيمة الخير بين الشر الماكر ، حيث تقدم لنا المشاهد الاولى من المسرحية الواقع الاجتماعى الذى يعيشه المواطن المصرى : يستشرى الفساد والقهر ، ويستولى شيخ البلد على ممتلكات المواطنين ، ويغيب حاكم البلد الطيب « اوزيريس » عن الناس ، منشغلا بتحقيق الخير لهم عن طريق العمل الإدارى لتقديم كل ما ينفع الآخرين من اسباب الحاضر ، فيتسبب بفعله الإرادى الخير هذا فى سقوطه فى جرم الابتعاد عن الناس العامل من اجلهم ، تاركا شئون المملكة لأخيه الداهية « طيفون » — (ست) لكى ينشر الشر والظلمة على الأرض ، بفعل إرادى آخر يدور حول الذات محققا فقط الخير لها ، مقابل تحقيق الشر للآخرين ، [فالخير والشر المتحققان على الأرض ليسا نتاج إرادات غيبية ، وإنما ينبعان من إرادات إنسانية تدور حول الإيثار والأثرة]

[وبين الافعال الإرادية للحكام ، يقف الشعب الطيب حائرا متألما ، لا يجد امامه سوى رجال الفكر والفن ، يتجه اليهم بحثا عمن يكتب له الشكوى لمن ينصفه فى عالم الواقع ، ومن يصنع له التعويذة لمن يدرأ عنه الشر فى عالم الغيب ، لكنه يجد اهل (الفكر) والفن منقسمين على انفسهم ، بين اتجاه يتعالى على الجماهير ، ويصفها بالسذاجة والجهل ، ويرى ان وظيفة الفكر فى المجتمع هى تسجيل الوقائع بحيادية تامة ، ووظيفة الفن هى « الترفيه » عن تلك الجماهير تخفيفا عن همومها ، ويمثل ذلك الاتجاه دراميا الكاتب والفنان « توت » ، بينما يناظره اتجاه آخر يمثله المفكر « مسطاط » ، والذى لا يتعالى على الجماهير ، ويرى ان وظيفه الفن هى « التعبير » الصادق عن آلام الناس ، وصياغة همومهم صياغة فنية ، تصل بها إلى اصحاب (الفعل) الذين عليهم ان يحققوها لهم ، ومن ثم فإن وظيفة الفكر تتعدى الحيادية ، لتصل إلى الكشف عن حقائق الحياة ، ووضعها امام اصحاب الفعل التنفيذى ، شريطة ألا يدخل فى تشابكات ذلك (الفعل) ، حتى لا يفقد حريته وديناميته داخله ، وانما يظل محتفظا باستقلاليته كقوة معادلة ومراقبة لقوة العمل .

وكما هرع الشعب إلى أهل الفكر بحثا عن الخلاص من قهر الحاكم ، تهرع « ايزيس » اليهم بحثا عن المساعدة فى استعادة الحكم الضائع ، فقد اختفى زوجها الحاكم الخير « اوزويريس » منذ ذهابه بالأمس إلى وليمة « طيفون » ، وقلبها كانثى يحدثها ان شيئا مكروها قد حدث له ، وعاطفتها توجهها إلى اهل الفكر لمساعدتها فى العثور عليه بكافة الطرق ، حتى ولو كان طريق السحر ، فهى لا تتورع عن استخدام أية (وسيلة) لتحقيق (غايتها) ، وهى تضع بطلبها هذا اتجاهى اصل (الفكر) فى مأزق (عملى) يتهربان منه ، فالاتجاه الذى يقصر وظيفة الفن على الترفيه ، ووظيفة الفكر على التسجيل الحيادى ، خوفا من التورط فى صراع سياسى أو نزاع على الحكم (توت) يرى انه لا جدوى فى قدرته على معاونة « ايزيس » ، فشكاويه غير مفيدة لأنها ستوجه لمن بيده الحكم وقد وعدها خيراً ، وتعاويذه عقيمة ، وسحره فى فنه فقط ، بينما يرى الاتجاه الآخر (مسطاط) المتجاوز بوظيفة الفن حدود الترفيه إلى تخوم التعبير ، إنه لابد من معاونة إيزيس والوقوف إلى جانبها ، مرتئيا أن من يحمل قلما لا يخاف مناصرة الحق ، وان وقف بمعاونته هذه عند حدود الكشف لايزيس أن السحر لا وجود له ، سواء فى التعاويذ ، او فى قيمة الفن ذاته ، وانما فى الإيمان الذى يلقيه ذلك الفن فى النفوس ، فالفن لا يغير الواقع ، وانما يغير صانع (فعل) التغيير فى هذا الواقع ، وارتباطا بذلك (الايمان) الوجدانى — لا العقلى — تتحقق المعجزة التى تطلبها « ايزيس » من خلال قلبها هى ، والذى يدلها على مكان « أوزيريس » ، ومن ثم يتضاءل امامها — وامامنا — اى سلوك عملى يعتمد على الفعل والعلم « أصغى إلى قلبك وحده . . هو الذى يدلك » ، وهو بالتالى كفكر لا يضيف إلى « ايزيس » وعيا جديدا ، فهى قد هبطت عليه مؤمنة بقلبها « وقلما يخطىء قلبى » ، وخرجت بتوجيه يؤكد الاعتماد على ذات القلب .

انطلق الحدث الدرامى فى مسرحية الحكيم من غياب أحد اطراف التعاون فى ساحة الحكم ، فقد تعادل الأمر من قبل ، حينما تم تقسيم او توازن العمل بين الشقيقين : « اوزيريس » الذى يفنى حياته من اجل الآخرين ، فيحقق لهم الحضارة ، و« طيفون » الذى يعيش حياته من اجل ذاته ، فيجنى ثمار تلك الحضارة مديرا شئون الرعية ، لكنه تجاوز دوره ، واراد ان يستأثر بساحة الحكم وحده فاغتال رب الخير ، مما احدث اهتزازا فى حركة التعادل على ساحة الواقع والكون ، فاخرج الحكيم إيزيس بحثا عنه لاستعادة استقرار ميزان الحياة المختل ، ومن ثم تنتقل بنا المسرحية لتكشف عن موقف « طيفون » من « اوزيريس » ، فهو يلقيه فى النهر فى هدوء ، بعد مؤامرته الانقلابية ، ساعيا لأن يعلم الناس ، عبر شيخ البلد وادواته الاعلامية القديمة ، ان غرق « اوزوريس » (الملك الذاهل) وغيابه هو امر طبيعى ، معتمدا فى استقرار ملكه على دهائه وقدرته العقلية التآمرية ، وقوة وتنظيم انصاره من السادة ، الذين تركهم يثرون ، فيدينون له بالولاء ، وذلك امام غيبة « اوزيريس » كرمز ، وتشتت انصاره من عامة الناس ، « ورغم ذلك فإن « طيفون » يخشى ان ترتاب « ايزيس » فى الأمر ، فتثير له المتاعب ، لذا فهى ترى ان انتصاره لن يكتمل إلا بالقضاء عليها نهائيا ، فيدفع (شيخ البلد) للقيام بتلك المهمة ، حتى يمكن له ان يتفرغ لأمور الحكم التى تتطلب يقظة دائمة .

وعلى حين يلقى « طيفون » بالصندوق الذى به « اوزيريس » إلى مياه النهر ، مبتعدا عنه ، يلقى طفل بنفسه خلفه ، مجازفا بحياته ، أملا فى معرفة ما فى داخل ذلك الشىء المتلألىء ، لقد فقد « طيفون » بمؤامرته على أخيه ؛ المعرفة والعمل الخير من أجل الغد والآخرين ، محولا ما هو معلوم إلى مجهول ، ملقى بين الامواج ، يفقد طفل حياته فى سبيل الكشف عنه ، وفى الطريق يستخرج بعض البحارة البسطاء الصندوق من النهر ، ويهمون باغتيال جوهره امتلاكا لقشوره ، فيعرض عليهم الرجل — الجوهر صفقة اكبر ، ان يقوموا ببيع تلك المعرفة المجهولة والمطاردة إلى ملك مدينة (ببلوس) حيث يحلون ، مستفيدين من العائد الضخم لتلك البيعة ، ويتحقق له ذلك ، فيعيش مجهولا على أرض الشام ، ناشرا الحضارة هناك ، حتى يضحى كوجود معرفى عمود الاساس لوجود المملكة المادى كله ، وقد استخدم الحكيم فى صياغته الواقعية للاسطورة ، الاستعارة اللغوية فى قول ملك (ببلوس) عن دور « اوزيريس » فى مملكته وقصره انه « العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم اركانه » ، بديلا عن الدلالة الرمزية فى الاسطورة التى دفعت بصندوق « اوزيريس » إلى شواطىء (ببلوس) ، حيث يحتضنه جذع شجرة آثل . يأتى الملك يوما ليصنع من ذلك الجذع المحتضن لجثة « أوزيريس » عمود الأساس لقصره .

وبينما يحقق وجود « اوزيريس » المعرفى الحضارة فى بلاد الشام ، يحقق غيابه عن مصر الظلمة والاكاذيب وتزييف الوعى والقهر والنهب ، فالعهد الجديد يبدأ بنسف كل الأفكار عن العهد السابق ، ويزيف صورة الحاكم السابق امام الناس ، ويتهمه بالذهول والانشغال بنفسه عن الناس ، ويثنى بتشويه حقيقة ايزيس ، ونعتها بالجنون والشؤم لابعاد أية مساعدة شعبية لها ، وينصاع الشعب ويهتف للعهد الجديد ، متحولا بسرعة وسذاجة تصديق من موقف إلى نقيضه ، محققا ذلك التحول فى سلوك ، حينما تهبط عليه « ايزيس » بحثا عن زوجها ، وأملافى مساعدة ، فلا تجد سوى الإهانة والطرد ، فقد اصبحت رمزا مرفوضا مطاردا ، كما اضحى زوجها رمزا منبوذا منسيا ، وفى ظل القهر والتزييف لا تجد « ايزيس » أمامها سوى الهرب ، وطفل كان زميلا للطفل الآخر الذى القى بنفسه خلف الصندوق المتلالئى ، فيخبرها بحقيقة ما شاهده ، إدراكا منه بأن النحس لم يحل بالقرية مع وصول « ايزيس » وانما منذ اغراق شيخ البلد وبقية الرجال الصندوق المبهر فى النهر ، فجذب معه صديقه الطفل إلى الغيب ، ويحقق لها هذا اللقاء بالطفل معرفة بخيوط المؤامرة والقائمين بها ، فيتحول شكها إلى يقين ، وحدسها إلى معرفة ، مع تأكيد بضرورة الاستمرار فى البحث دون كلل عن ذلك الخير المغتال ، وتعلن ذلك بقوة امام الطفل ، والذى ما ان يبتعد عنها حتى تتخاذل كامرأة ضعيفة ، وتنهار على ركبتيها مولولة نائحة على رجلها « اوزيريس » ، الذى يصر الحكيم ، رغما عن الأسطورة ، على إحيائه ، حتى تستطيع « ايزيس » ان تصل اليه ، دافعة اياه للعودة إلى الوطن الذى باعه يوما « لكن لا يجوز لاوزيريس ان يبيعه » ، ورغم رفض ملك (ببلوس) فى البداية تلك العودة ، إلا انه يوافق حين يعلم بحقيقته لاسترجاع عرشه ، فيبين له « اوزيريس » ان العرش ليس هو ما يدعوه للوطن ، ولكنه نداء الوطن ذاته ، فحياته ودوره لا تكونان إلا على ارضه وبين اهله .

وبالفعل يعود « اوزيريس » إلى الوطن ، مختبئا بزوجته لسنوات ثلاث فى منطقة نائية ، مبتعدا بها عن الحكم ومشاكله ، منجبا منها طفلها « حوريس » ، شاقا للناس قناة فى الصحراء محولا اليها ماء النيل لتخصيبها ، ويعرف بين الناس بـ(الرجل الاخضر) مما يجذب اليه الانظار ، فهو من حيث لم يدر قد اشاع من حوله الضوء الخير الذى يكتسب به حب الناس ، ويجذب اليه عيون الآخرين ، ومنهم اهل (الفكر) ، فيأتى مسطاط وتوت بعد ان عرفا حقيقته ، عارضين خدماتهما على « ايزيس » ، متخلين عن موقفهما القديم ، مستجدين اياها كى تشركهما فى (فعلها) الكفاحى ، والذى تود انجازه فى هدوء بعيدا عن صراعات السلطة ، وهو تربيتها لابنها « حوريس » ، بعد ان اخفقت لسنوات ثلاث فى اقناع « اوزيريس » للعودة إلى عرشه المغتصب ، حتى وجود ابنه لم يحمله على تغيير رأيه ، فقد صدم الرجل فى الشعب الذى انكره ، رغم انه عاش حياته من اجله ، وفى وسائل

إيزيس ٨٦ ترقص الديسكو فى المسرح القومى

الوصول إلى الحكم التي تتعارض مع افكاره ، فقرر ان يعيش وزوجه وابنه فى آمان ، حتى يأتى اصل (الفكر) بعد السنوات الثلاث ليحركوا ويثيروا (الفعل) الخامد للحركة لاسترداد العرش المغتصب ، مختارين لحظة زمنية رأوا أنها مناسبة ، حيث عم الفساد كل شىء ، والأمة تنحدر إلى الهاوية .

وكما جذب (فعل) « اوزيريس » الإرادى الخير بين الناس ، اهل (الفكر) ، استثارة لـ(فعل) اخر للوصول إلى الحكم ، ينجذب ايضا رجل الحكم الحالى « طيفون » ، فيرسل اعوانه لابطال (فعل) الوصول للحكم ، والغاء (فعل) الخير بين الناس ، والذى يعده ـ كما يكشف « توت » ـ عملا سياسياً يكتسب به حب الناس ، مما يعد خطوة اساسية للوصول إلى الحكم ، تشكل تهديدا له ، وبخاصة لأنها صادرة عمن لـه حق فى الحكم ، وبالتالى لا يكتفى بوجوده (معزولا) عن الحكم ، وانما يعمل على انهاء ذلك الوجود بالمملكة ، وتمزيقه وتفريقه فى الأرض .

البقية العدد القادم



● أحمدك يارب . . . أخيراً امتد بى العمر كى أشاهد افتتاح المسرح القومى . . . وأرى مسرحية إيزيس ، كنت أخشى أن أموت قبل أن أرى إيزيس !!

فى إيزيس .. قمم تهوى

عمر نجم

ما هو الحد الذى ينبغى أن يتوقف عنده المبدع وهو يستلهم إبداعه من التراث ؟

. . . وهل هناك ما يحول بين المبدع وبين ما يريد استلهامه منه ؟ . . الإجابة على هذين التساؤلين تقودنا إلى فكى قضية قائمة منذ أن أمد بعيد ، يحمى وطيسها حيناً ليخفت حيناً آخر . . . ومن بين أساطير تراثنا الفرعونى ، استلهم توفيق الحكيم مسرحيته إيزيس . . فهل نجح الحكيم فيما ذهب إليه ؟

لا تفوتنا الإشارة قبل الإجابة على هذا السؤال ، إلى أن العرض الذي رأيناه شىء ، وما جاء فى نص الحكيم المكتوب شىء آخر ، وإشارتنا هذه لا تعنى أننا نضع حجر عثرة أمام المخرج ، فى أن تكون له رؤيته الخاصة به ، حينما يتصدى لنص يود إخرجه ، لكننا لا نقبل أن تختلف هذه الرؤية مع النص المكتوب إختلافاً جذرياً ، وإلا فليجلس هذا المخرج ـ أى مخرج ـ إلى أوراقه ، لينكب عليها ويكتب مسرحيته التى يريدها دونما حاجة إلى مؤلف مسرحى .

وإن رجعنا إلى نص الحكيم المكتوب فى عام ١٩٥٥مـ ، نقرأ فى نهايته بياناً يقول فيه الحكيم « ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً ، وتخريج معناها على النحو المفهوم فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص » ونحن نتفق مع الحكيم فى جانب ونختلف معه فى آخر ، فمن السذاجة بمكان الاعتقاد ، أن هناك مَنْ يأتى وفى منتصف القرن العشرين ليصور لنا الحياة الفرعونية ، ذلك لأنه لن يجد جديداً يضيفه إلى ما قاموا هم بتصويره على جدران معابدهم وفى تماثيلهم ، أو أن نتصور أن هناك مَنْ يدعو اليوم إلى بسط العقائد المصرية منذ الآف السنين أما اختلافنا مع الحكيم



فحول ما يقصده ، هل إبراز أشخاص الأسطورة « الفرعونية » إبرازاً جديداً إنسانياً ، هو أن نبدل أسماء هذه الأشخاص ؟ وإن كانت الإجابة بلا ، فلمَ أصبح « ست » فى الأسطورة هو « طيفون » عند الحكيم ؟ وكيف صار « الكاهن » فى الأسطورة « شيخ البلد » عند الحكيم ؟ لا نبغى للقضية تسطيحاً ، لكن الإبراز الجديد الإنسانى الذى يعلنه الحكيم ، لم نلحظ له الأثر الكبير إلا إذا اعتبرنا أن تغيير الأسماء لأشخاص الأسطورة هو الإبراز الجديد الإنسانى ، فأوزيريس المحب لشعبه ووطنه كما تقول الأسطورة هو ذاته أوزيريس عند الحكيم ، أما تخريج معنى الأسطورة على النحو المفهوم فى كل عصر ، وفى عصورنا الحديثة على الأخص ، فعليه يدور سؤالنا الثانى الذى طرحناه فى بداية الحديث : هل هناك ما يحول بين المبدع وبين ما يريد استلهامه من التراث ؟ ... ندرك قبل أن نسترسل أن المبدع محطم للقيود والحدود .. لكن المعنى الذى يخرّجه الحكيم فى إيزيس ، ليتوافق مع معنى « عصورنا الحديثة على الأخص » نرفضه ، فإيزيس ليست هى المرأة الوفية التى فقدت زوجها الملك غدراً ، فراحت بدافع من الوفاء تلملم أشلاءه المتناثرة ، وتحسن من إعداد ولده ، كى ينتقم لأبيه القتيل بأيدى شقيقه عندما يشب رجلاً ، لقد ارتبطت إيزيس فى وجداننا عبر الأجيال المتعاقبة على مر القرون ، بمعنى واحد ، معنى يحتويه الأمل برغم اليأس ، ويأبى الخنوع برغم الإنكسار ، ويرفض السكينة والمذلة والاستسلام ، اكتسبت إيزيس ملامح مصر ، وهل النيل إلا دموع إيزيس التى سكبتها فى رحلة الألم ؟ ألم تقل الأسطورة هذا ؟ وهل حورس الابن إلا بطل تحوطه الأم (إيزيس/مصر) برعايتها وتصونه بعيداً عن عيون الأعداء المترقبة ـ وما أكثرها ـ ليخلص أمه عندما يحين موعد الولادة بعد عذابات الحمل والآم المخاض من بين براثن القهر والاستعمار ، وعندما يتذكر المصريون أبطالهم على



مدى الزمن ... مينا وأحمس وقطز وصلاح الدين وعرابى وعبد الناصر « كتبت المسرحية فى عهده !! » يقفز إلى أذهانهم حورس ، لكن إيزيس عند توفيق الحكيم أمر مختلف تماماً ، عند الحكيم إيزيس معنى نكرهه لأنه معنى « العصور الحديثة على الأخص » وهو معنى يذكرنا بمعنى التقدم والتحضر عند نابليون وهو يقتحم بجنوده وخيولهم الجامع الأزهر ، ويذكرنا بمعنى التقدم والتحضر لدى الصهاينة عندما يرتكبون أبشع الجرائم ، فهل هذا هو معنى العصور الحديثة ؟ وهل هرولة إيزيس بعد أن يقتل زوجها ، وإسراعها بإعداد حورس المنتقم ليوم الانتقام ، هو معنى الحكيم للعصور الحديثة على الأخص ؟ إن إيزيس عند الحكيم امرأة ميكافللية ، لا تهدف إلا للوصول إلى الحكم واستعادة كرسى العرش ماضية من أجل ذلك بكل الطرق والأساليب غير المشروعة والذى يعتبر السير عليها خيانة لمبادىء زوجها القتيل ، إيزيس لدى الحكيم تتآمر مع الشيطان « شيخ البلد » وتتحالف معه ، وهو الذى تآمر مع الطاغية ليمكنه من قتل شقيقه واعتلاء عرشه بالسلب ، إيزيس عند الحكيم لا تعترف بشىء اسمه الشعب .

مسطاط : أليس هذا شيخ البلد ؟

إيزيس : جاء لزيارتى .

مسطاط : أنت تعلمين أنه من أخطر أعدائنا .

إيزيس : لم يعد كذلك اليوم ، إنه سيعمل من أجلنا .

مسطاط : هذا الرجل !!

إيزيس : مصلحته الآن فى جانبنا .

مسطاط : مصلحته ؛ بالطبع مصلحته نعرفها كلنا ! إنه لا يعمل بغير الرشوة ! لقد رشوته إذن ؟

إيزيس : ولم لا .

مسطاط : تريدين لحوريس الوصول من ذلك الطريق ؟

إيزيس : من أى طريق ؟

مسطاط : طريق الرشوة والتدجيل والتضليل .

إيزيس : اطلق عليه ما شئت من أوصاف .. هذا لا يمنعه من أن يكون الطريق الموصل إلى الحكم .

توت : ابسط لى قبل كل شىء وبكل وضوح : ما هو فى رأيك السبيل الحقيقى لبلوغ حوريس الهدف ؟

مسطاط : الشعب

إيزيس : إن مسطاط ينسى أن زوجى كان معبود الشعب فى يوم من الأيام !!

ومادام توفيق الحكيم مشغولاً بتخريج معنى « العصور الحديثة على الأخص » فهل ضاق تراثنا أمامه فلم يجد غير أسطورة إيزيس ليخرج منه ما يود من المعانى الحديثة ؟ وإن ضاق تراثنا أمام الحكيم ، فما الذى دفع كرم مطاوع ـ بعد إلحاح رغبة الإخراج عليه ـ إلى أن يختار عملاً كهذا ؟

عند مشاهدة إيزيس فى المشاهد التى أقحمت على النص المكتوب ، وأشيع ـ وهو محل شك كبير ـ أن الحكيم هو الذى كتبها ، تداعى إلى الذهن استعراض « بساط الريح » فى أحد أفلام الفنان الراحل فريد الأطرش !! إن الدعوة إلى وحدة عربية فى هذه المشاهد المقحمة هو لى لعنق النص المكتوب والذى طرحها هو الآخر فى سطحية شديدة ، ألم يكن هناك مسرحية أخرى تحقق للمخرج دعوته فى هذا الزمن العربى الردىء ؟ إن المشاهد لإيزيس لو تناسى هنيهة واحدة ، أن كرم مطاوع هو مخرج هذه المسرحية ، لأدرك أن مخرجها فى بداية الطريق لم يزل ، وليس مخرجاً عارفاً وخبيراً بشئون المسرح ، ولا عذر لكرم مطاوع ، فالميزانية كلنا يعرف أرقامها ، والمشاركون فى المسرحية فنانون لهم عطاؤهم المثمر وقدراتهم التى نقدرها لهم .. وهذه هى الطامة الكبرى !! لقد جاءت أشعار صلاح جاهين بعيدة كل البعد عن مستواه الشعرى الذى عودنا عليه ، وكانت الأشعار كأنها كلمات حرص كاتبها وهو يرصها على وجود القافية والقافية فقط .. وهناك فارق كبير عندما نكتب أغانى المسرحية ، كى تصبح هذه الأغانى لحمة حقيقية داخل الأحداث التى تجرى ، وعندما نكتب الفوازير !! وساد شعور داخلنا بالانفصال ، ونحن ننتقل من حوار يؤدى بالفصحى إلى أغنيات تغنى بالعامية ، ولا ندرى سبباً لهذا الخطأ الفادح الذى وقع فيه كرم مطاوع ، حينما أعاد إلى خشبة المسرح فى نهاية العرض المسرحى شخصية أنهى وجودها كاتب النص ، لموقف فكرى تبنته ، لحظة أن اكتشفت إنحراف الطريق الذى تمضى عليه إيزيس ، ونعنى شخصية مسطاط ، ففى المشهد الأول من الفصل الثالث الذى يجمع ـ كما كتب الحكيم ـ بين إيزيس وتوت ومسطاط ، نقرأ هذا الحوار :

مسطاط : وما قيمة هذا الانتصار ؟

توت : ماذا تعنى ؟

مسطاط : .... ، وإذا سلمنا نحن خدام مبادىء أوزيريس بذلك فمعناه بكل بساطة : الخيانة لقضيتنا ... ومادام فى قلبى عرق ينبض فلن أسمح لنفسى أن أخون قضيتى ... إنى لم أناصر حوريس لأنه حوريس بل لأنه يمثل مبادىء ، فإذا ضاعت هذه المبادىء فلا معنى عندى لانتصار حوريس ، لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخص ، لا لن أخون ... لن أخون ... هذه كلمتى الأخيرة ... وليس لى الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعاً !

لقد أنهى الحكيم شخصية مسطاط بعد هذا الموقف الواضح ، لكن كرم مطاوع يعود فيقمحها علينا فى المشهد الأخير من المسرحية ، فهل فى عودة الشخصية التى رفضت الخيانة وما حدث من أحداث بعد خروجها النهائى فى النص يؤكد سلامة موقفها تخريج من كرم مطاوع هو الآخر لمعنى «عصورنا الحديثة على الأخص» ؟ ...

كلمة أخيرة :

إلى المسرح المصرى ... ليست هناك أزمة ... فرسانك الحقيقيون هم الشباب ، عصرهم هم وحدهم هو العصر القادم ●

جين أوستن
ونضوج الرؤية فى أدب المرأة

د. مارى تريز عبد المسيح

شاركت جين أوستن فى كتابة الرواية التعليمية التى أشار بها معاصروها فى القرن الثامن عشر وقد وصفها نقاد هذا العصر بأنها روايات تعليمية وأخلاقية ، حيث بها نقد اجتماعى . أما نقاد القرن العشرين فقد تنبهوا إلى أن أسلوبها يحمل قدراً كبيراً من التلميحات الضمنية غير المباشرة . فهو يتميز بالسخرية التى تساعدها على عدم الالتزام بأى النقيضين ، فهى تحب العالم الذى حولها وتكرهه فى آن واحد ، ويتمثل هذا العالم فى رواياتها ، مما يثير تساؤلات شتى حول طبيعة أوستن . فكيف توصف بعدم الالتزام فى الوقت الذى يتفق فيه الجميع على أن رواياتها تحتوى على مغزى أخلاقى تهدف به إرشاد القراء ؟ ويمكننا التوفيق بين هذه التناقضات الظاهرية فى نقد أوستن إذا سلمنا بأن هذا الاتجاه التهكمى الذى يسود رواياتها ، ذو قيمة مطلقة فى حد ذاته .

فقد كان هدف أوستن الأسمى هو تهذيب العواطف ولم يكن ذلك بالشىء الهين ؛ فالرؤية الأخلاقية التى سادت الساحة الأدبية فى ذلك الحين كانت تتطلب من العمل الروائى تقديم الشخصيات الكاملة والمتكاملة أخلاقيا حتى يمتثل بها القراء ولتصبح تصرفات هذه الشخصيات نموذجا للاقتياد بها فى الحياة ، حتى شكل هذا النمط من الشخصيات طرازا أدبيا تميز به الأدب التعليمى فى القرن الثامن عشر . أما أوستن فقد رفضت هذا النمط وتحدت بذلك الذوق العام الذى كان يرفض بدوره الشخصية التى تجمع بين الخير والشر . فكان مجتمع القراء حينئذ يرى أن الشخصية التى تجمع بين الخير والشر هى شخصية متناقضة . وإن كانت أوستن قد تقبلت المبدأ القائل إن للأدب وظيفة تهذيبية ، الا أنها رفضت الأساليب الأدبية المطروحة لتحقيق ذلك الغرض ، وبالذات الشخصيات النموذجية . فقد رأت البطلات المثاليات يثرن استجابات عكسية لما هو متوقع ، حيث يثرن استفزاز القارىء عندما يلمس انفصالهن عن الواقع ، كما أن هذه الشخصيات النموذجية لا تهذب الأخلاق ، بل تشبع الرغبات وتفسدها لمجرد اكتساب عطف القارىء مما أوقع هذا الطراز الأدبى فى الاستعراضات العاطفية التى تميزت بها الروايات العاطفية .

ولم تلجأ أوستن لتلك الأساليب قط . فبالرغم من أنها تشكل استجابات القارىء لأهداف أخلاقية إلا أنها لا تسىء استخدام السبل إلى ذلك ؛ فهى لا تستفز قارئها ولا ترغمه على الوصول إلى ما تبتغيه ، بل تستخدم أسلوبا آخر لم يتوصل إليه معاصروها ، فأنصب سعيها على صقل ذوق القارىء ليؤدى ذلك إلى تهذيب مقاييسه ومشاركته الوجدانية .

ولا نجد فى أعمال أوستن ــ مثلما وجدنا فى روايات فانى بيرنى ــ صراعا بين المشاعر الذاتية والعروض الاجتماعية . كما أن أوستن لم تتغير من الثورية إلى التقليدية مثلما فعلت ماريا أدجوورث نتيجة لضغوط خارجية . ولكن منذ البداية أظهرت أوستن فى أعمالها تماسكا منطقيا خدعت به أجيالا من النقاد التقليديين الذين اخفقوا فى تقييم أعمالها تقييما سلبيا يظهر رؤيتها الشمولية التى توجد بين المتناقضات .

وقد بدأت أوستن الكتابة وهى فى الرابعة عشر من عمرها وكانت أول رواياتها هى الحب والصداقة Love and Friendship . وفى أول الطريق تبدى أوستن تفهما حقيقيا لعنصر الحكمة السائد فى رواياتها . فبينما رأت الروائيات المعاصرات أن طاعة الوالدين شىء واجب وأعطينه تبريرا أخلاقيا أكدن به خنوع المرأة ، لم تفعل أوستن ذلك . فقد اتسم موقفها المتحفظ بنوع من الحكمة أكثر تماسكاً وصموداً ، لأنها أوجدت علاقة بين الحكمة والواجب وتماسك المجتمع وحسن الجيرة وحسن البنوة ، وبالتالى فالحكمة هنا مقرونة باللا أنانية وليس بالعاطفية المفرطة التى اتسمت بها روايات معاصريها .



وفى روايتها نورث آنجر آبى Northanger abbey التى كتبتها عام ١٨٠٣ ونشرت عام ١٨١٨ ، أى بعد وفاتها ، كانت أوستن تسخر من الرواية القوطيه Sothic nouel وكأنها تقول فيها إن الحياة ليست كذلك . ولكنها لم تتوقف عند هذا الحد ، بل أضافت رؤية أخرى لما هى الحياة فى الواقع ، وهى بدورها غير مرضية . وتوضح أوستن فى روايتها أن قصة الرعب متأصلة فى الواقع المعاصر وليس فى الخيال ، فلم تقف أوستن عند حد التهكم من الرواية القوطية ، بل تعدت ذلك للتشكيك فى الحقائق السائدة وكأنها ترجح الفطرة السليمة على الدهم الخيالى السائد فى التقاليد الأدبية حينئذ .

وفى رواية العقل والعاطفة Sense and sensibility (١٨١١) تتجنب أوستن الصراع بين القيم ، الذى كان شائدا فى روايات العصر، لتجعل ماريا ، البطلة ، حديثة السن بدلا من أن تكون غير متعقلة ؛ فيتضمن لقاؤها مع ويلوبى حبيبها الأول ، جانبا كبيراً من خداع الذات منذ البداية . ولكن ماريان داشوود سوف تنضج فيما بعد وتتعلم كيف تفرق بين الوهم والحقيقة . وينتهى بها الأمر إلى الزواج ليس ممن كانت تحبه بشخص آخر هو الكولونيل براندن . وتتضمن هذه النهاية سخرية خفية لمحجبها السطور فالبطلة استطاعت أن تتغلب على حبها الأول لتقترن بالرجل الذى يعيد إليها المجتمع من حولها ، ولكن مع ذلك ، فهى تستطيع أن تتكيف مع الأوضاع الجديدة . ولو كانت هذه النهاية تثير عجب القارىء المعاصر الذى رأى فى ماريان ــ منذ البداية ــ انقيادها للعاطفة على عكس أختها الينور التى تمثل التعقل ، إلا أن بتطور الرواية ، يتكشف لنا أن تعقل الينور مبنى على الخنوع للتقاليد الاجتماعية بينما عاطفية ماريان نوع من محاولة التعرف على مشاعرها الحقيقية ومصارحة نفسها بها .

ويصبح زواجها من الرجل الآخر تحقيقا لفكرة « التعاطف » مع الآخرين وما تشمل من مضمون عاطفى وأخلاقى . وهنا يكمن عمق الرؤية الأخلاقية فالتعاطف مع الآخرين دائما ما يصاحبه بعض الألم ، فهو يتطلب كبت المشاعر الذاتية مما ينتج عنه الألم أو مشاركة الآخرين فى معاناتهم مما ينجم عنه بعض الألم أيضا . وبهذا تصبح تضحية ماريان ليست نوعا من الخنوع ، بل الترفع عن النزوات الشخصية ، التى قد تثير الألم فى الآخرين (١٨١٣)

أما البطلة فى رواية «إما» Emma على جانب كبير من الثراء وتنتمى إلى طبقة اجتماعية رفيعة ولكنها تتمتع بثقة فى نفسها وذكائها وباستطاعتها توجيه حياة الآخرين ولو أنها فى معظم الأحيان لا تصب فى هدفها . وبذلك قد خلقت أوستن بطلة تتمتع بحرية الاختيار دون أن تتعدى نطاق القيم المحافظة مما أعطى الرواية قدراً كبيراً من الاتزان . فإما لا تبحث عن زوج . فهى تدرك أن المرأة الفقيرة بلا زوج فى مأزق ، أما المرأة الغنية بلا زواج ، فما زالت على قدرة لاكتساب احترام الآخرين . وتختلف شخصية والدها عن صورة الأب التقليدى فى الروايات المعاصرة ـ حينئذ ـ فلا تتبين من فمه الحكمة التى توجه ابنته وهى على عتبة الحياة ، بل على العكس من ذلك فهو ضعيف وسفيه ومؤرق ، فهو رجل مسن لا يرى أبعد من احتياجاته الجسدية . ومع ذلك فهى تقدر موقفه وتعامله بصبر ، بل ترفض الزواج بينما هو على قيد الحياة . ولكن هذه التضحية من جانب « إما » لا تضيع هباء ، فهى تتبادل الحب مع نايتلى الذى يقدم تضحية أخرى من جانبه ، فهو يقبل أن يعيش معهم فى البيت بدلا من أن تنتقل « إما » إلى بيته هو ـ كما جرت العادة ـ بذلك تمثل كل من « إما » و« نايتلى » « أحسن صورة للقيم المحافظة ومفهوم الاتزان والتعقل » ولكن مفهوم التعقل واللياقة هنا لم يستخدما بالمعنى الضيق ، بل قد اتسعا ليشملا وصفاً حقيقيا لمجموعة من القيم الاجتماعية فى مجتمع تقليدى ، والذى يؤكد هذه القيم ليس الامتثال الأعمى بما هو تقليدى ، ولكن عنصر الحب الذى ربط البطلين وجعلهما يسموان فوق رغباتها الشخصية المحضة من أجل المصلحة العامة .

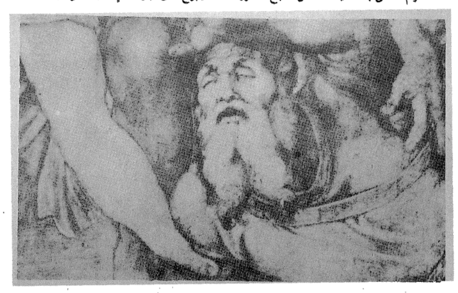
وقد نشرت آخر روايات أوستن « اقتناع » Per-suasion (عام ١٨١٨) بعد وفاتها . وموضوع الرواية هو البطلة آن وكيفية استردادها لشبابها اليانع ، وجاذ بيتها الجنسية ، بل ما هو اكثر من ذلك ألا وهو انتشال حياتها العاطفية من الضياع ، حتى تسترد آن كل ما فقدته .

والحبكة فى الرواية تحقق لها ذلك بتعريضها للاحتكاك بأنماط مختلفة من البشر يهيئون لها فرصة المصارحة . فكل مجموعة تسمح لآن بخوض التجربة والتعبير عنها ، وبينما تتسع دائرة عالمها : تتسع حياتها العاطفية أيضا ، مما يهيىء لآن اكتشاف امكانية الأمل ، فمن ثم السعادة بالتدريج ـ فالمصارحة والحب يتغلبان على الكتمان والضياع .

إن تفوق اوستن كروائية يكمن فى مقدرتها على مزج شئون الحياة بشئون الأدب فى كل واحد لا يتجزأ . فهى تبدأ بتسجيل بعض الانطباعات على بعض الشخصيات التى تتغير عندما تنشأ علاقات أوثق بين بعضهم البعض ، مما يترتب عليه بعض المساومات والتغيرات بين المتطلبات الفردية والجماعية اللازمة للحفاظ على المودة والتقارب فى العلاقات الإنسانية وتنجح أوستن فى إيجاد شكل بنيوى ذى مستوى رفيع مما يكثف التجربة الأدبية إلى أقصى مدى تستطيع فيه تصوير ثراء الحياة الخالية من الشكل .



أما روايتها الشهيرة Pride and projudes الكبرياء والتحيز ، فقد قرأت دائما على أنها مجرد رواية تعليمية تحذر الفتيات من خطر الانقياد وراء الانطباعات الأولى ، وتتردد كلمة " Sense "أى التعقل فى الرواية بشكل يثير الملل مما يضفى عليها سمة المظلة الواقية التى تتعلق عليها معان شتى . ولكن تعد هذه الرواية من اكثر الروايات التى وقعت فيها أوستن حيث مزجت بين التباين والسخرية حتى تعالج الكبرياء فى إصدار الإحكام دون حده . وهى لا تفعل ذلك برفضه أو بتقديم نماذج أو شخصيات مثالية ، بل أن تحقق ذلك من خلال تعرف شخصياتها على بواعث أفعالهن مما يجعلهن قادرات على إصدار الأحكام الصائبة والتأكد من مشاعرهن فالبطلة اليزابيث بينيت تتمتع بالذكاء الذى يشذ عن اللياقة الأنثوية ، ولكنها بذكائها هذا تتوصل إلى التعقل الحقيقى الذى يختلف عن مجرد الالتزام الأعمى بالتقاليد . فنحن نتابع تطور شخصيتها وسط عائلة تتكون من أب منغلق على ذاته ومنكب على القراءة ولا يكن الاحترام لزوجته التى تسعى الى تزويج بناتها الخمس . . ونتابعها فى الرواية وهى تخجل تارة من أفعال امها واخواتها امام دارسى الذى تقترن به فى النهاية . ونرى كيف أن كبرياءها الأعمى وكبرياء دارسى فى الوقت نفسه ، يمنعهم فى بداية الطريق من التعرف على حقيقة مشاعرهم ، فالتباين هنا بين وجهات النظر يؤدى إلى السخرية ، حيث كل منهم يستنتج استنتاجات خاطئة مما يثير السخرية من الجموح فى إهدار الأحكام . إلى أن يتبادل الطرفان سلسلة من المحادثات فى نهاية الرواية ليتكشف لهم فيها حقائق الأمور دون أى مغالطات تنجم عن الكبرياء أو التحيز ، بل تدعم العاطفة الحقة التى يتبادلونها ، مؤكدين بذلك ـ فى النهاية ـ أن فى الحياة والأدب لا تكون التقاليد قيداً ، حيث عليها أن تكون الينبوع الذى تنبثق منه الإنسانية وليس كابحاً لها .



العصابة والرقابة

د. هشام أبو النصر: لم يسقط نظام أو تقم ثورة بسبب فيلم ....
جمال عبد الناصر وافق على عرض فيلم رفضته الرقابة

نعيمة حمدى : الأمر متروك للجنة العليا للرقابة

مدحت أبو بكر

إنطلاقاً من حقيقتين مؤداهما أن الديمقراطية لا تتجزأ وأن لكل مواطن مصرى حق التعبير عن آرائه ــ كان من حق الدكتور هشام أبو النصر منتج ومخرج فيلم «العصابة» أن يحصل على تصريح الرقابة بعرضه الجماهيرى ولكن يبدو أن بعض الأجهزة فى مصر تصر على المساهمة فى أصابة الديمقراطية بالانيميا التنفيذية مما يجعلنا نتعامل مع العديد من علامات الاستفهام ومنذ أن اعترضت الرقابة على عرض الفيلم فى مهرجان القاهرة السينمائى والامر لم يحسم بعد .. الرقابة اعترضت والمخرج تظلم والموضوع احيل إلى الهيئة العليا للرقابة.و ونحن تحقق هذه القضية عبر ثلاثة أطراف .. د. هشام أبو النصر صاحب القضية باعتباره منتج ومخرج الفيلم .. والادارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية وهى الطرف الثانى فى الصراع ثم جمعية الفيلم كطرف محايد تماماً وذلك من خلال آراء أعضاء الجمعية التى طرحت فى ندوة ناقشت العصابة بعد عرضه هناك .

فى البداية كان اللقاء مع د. هشام أبو النصر :

● كيف بدأت الأزمة التى أوضحت موقف الرقابة فى الفيلم ؟

■ يقول د. هشام بصوت مختنق : حصلت على تصريح الرقابة بعرض الفيلم فى المهرجان .. وذهبت فى الموعد المحدد وهو حفل الساعة الثالثة بدار سينما ديانا ومعى «بوبينات الفيلم» وقبل أن يصدر مدير السينما أوامره إلى عمال التشغيل ، دق جرس التليفون وعلمت بعد محادثة قصيرة أن مديرة الرقابة منعت عرض الفيلم .. وذهبت ثائراً بعد إعلان الجمهور لضيقه الشديد وبعد تساؤلات أعضاء الوفود الاجنبية عن سر منع العرض الذى كان مدرجا فى برنامج المهرجان ــ ذهبت إلى سعد الدين وهبه رئيس المهرجان الذى أمر بعرض الفيلم فى دار سينما كريم فى نفس اليوم مساء .

● د. هشام .. لقد قرأنا فى بعض الجرائد انك تأخرت عن موعد إحضار الفيلم من المعمل وبالتالى ألغى العرض .

■ لم أتأخر بدليل انى ذهبت فى الموعد الذى حددته إدارة المهرجان إلى دار السينما ومعى «البوبينات» معدة للعرض .. وقد عرض الفيلم بالفعل فى نفس اليوم .

● هل تعتقد أن الفيلم يتضمن مشاهد دفعت الرقابة إلى منع عرضه ؟

■ أبداً .. الفيلم لا يضم مشاهد رقص أو قبلات أو جلسات حشيش أو مشاهد تتعارض مع قيم المجتمع أو التقاليد الدينية .

● إذن لماذا لم يحصل على ترخيص بالعرض الجماهيرى ؟

■ لا أدرى .. حتى الرقابة لم تحدد مشاهد معينة لحذفها وأنا أرفض أن تحذف من الفيلم لقطة واحدة لأنه بناء متكامل .

● مادامت الرقابة لم تحدد مشاهد لحذفها .. إذن ما المانع من عرضه .

■ يرد الدكتور هشام ثائراً : يقولون أن الفيلم يتعارض مع السياسة العليا للدولة .

● وهل هو كذلك ؟

■ الفيلم يتضمن رأياً سياسياً أنا مسئول عنه فهو يعارض معاهدة السلام لأن اسرائيل لم تلتزم بها .. بل كانت هذه المعاهدة لابعاد مصر عن الساحة العربية .. واقول أيضا أن اليهود بيننا ولابد أن تحذرهم .. هذه وجهة نظرى ومن حقى أن اعرضها وأدافع عنها .. وهذا ما قاله رئيس الجمهورية الذى أخذ على نفسه عهداً بعدم مصادرة أى رأى لأى مواطن مصرى .. ثم لماذا تخاف الرقابة من الفيلم ؟ .. أنا اطمئنهم وأقول : لا تخافوا .. لم تقم ثورة أو يسقط نظام بسبب فيلم سينمائى .. وأيام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر اعترضت الرقابة على عرض فيلم «شىء من الخوف» وقال المقربون من الرئيس أنه يحمل إسقاطات سياسية تمسه هو شخصياً .. ولكن عبد الناصر أصدر أمراً بعرض الفيلم وقال : النظام الذى يخاف من فيلم سينمائى نظام ضعيف وفاشل ونظامى ليس ضعيفاً أو فاشلاً .

● بمناسبة موقف الرقابة من الفيلم .. هل تعتقد بأن الرقابة تلعب دوراً سلبياً مع الإبداع السينمائى ؟

■ أنا لا أعتقد .. بل أؤكد .. إن السينمائى الذى يريد أن يقول كلمته يتكلف الكثير من المال والجهد العقلى والجسمانى وبعد كل ذلك يأتى رقيب ويفسر الفيلم طبقا لوجهة نظره هو .. وهناك تزيد فى التفسير وهذا راجع للاسقاط الشخصى .. وأنا أقول أن الاسقاط مسئولية المتلقى .. إنما التفسير من وجهات النظر الشخصية ليست كارثة وقعت على فيلم العصابة فحسب وإنما كارثة على الفن بشكل عام .

ويضيف د. هشام أبو النصر : وعموماً هناك دول كثيرة الغت الرقابة وليس هناك أفضل من الرقابة الذاتية والشعبية .. وأنا أؤكد أن الشعب المصرى يحمل كماً من الوعى يكفى للتصدى لأية محاولات أو أفكار شاذة ووجود الرقابة ــ كجهاز ــ ظهر اثناء الاحتلال الانجليزى للحجر على الفكر والثقافة وبعد الاحتلال ظل الحال كما هو .

ونترك الدكتور هشام أبو النصر بعد عرض رأيه كاملاً فى موقف الرقابة من الفيلم . . ونذهب إلى الطرف الثانى فى هذا الموضوع .

وكان اللقاء مع السيدة نعيمة حمدى مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية .

● لماذا منع عرض فيلم . . «العصابة» فى مهرجان القاهرة السينمائى بعد الحصول على الموافقة بعرضه .

■ **الفيلم عرض**

● فى حفل غير الحفل المحدد ودار اخرى للعرض وبعد ذهاب مخرجه إلى رئيس المهرجان الذى قرر عرضه .

■ **أصدرنا قرار منع العرض لأن د. هشام تأخر عن موعده .**

● التقينا به وقال أنه لم يتأخر بل أخذ الفيلم فى الموعد إلى دار العرض وألغى العرض تليفونيا .

■ **قالت السيدة نعيمة حمدى : المهم أن الفيلم عرض !!**

● هل حصل الفيلم على تصريح بالعرض الجماهيرى

■ **لم يحصل بعد**

● لماذا ؟

■ **الفيلم معروض على اللجنة العليا للرقابة .**

● عرفت من د. هشام أن هناك تقريرا يقول إن الفيلم يتعارض مع السياسة العليا للدولة .

ـ قالت السيدة نعيمة حمدى : الأمر متروك للجنة العليا لتقول كلمتها .

هذا موقف السيدة نعيمة حمدى وتلك ردودها بصفتها مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية .

ونترك الطرفين المتنازعين لنتعرف إلى آراء ووجهات نظر الطرف الثالث المتمثل فى اعضاء جمعية الفيلم من خلال الندوة التى عقدت عقب عرض العصابة . . وهذا الطرف محايد تماماً وليس له ضلع فى الصراع الدائر بين مخرج الفيلم والرقابة .

حضر الندوة من أسرة الفيلم مخرجه وبطلاه سماح أنور وأحمد بدير وأدارها الناقد مصطفى عبد الوهاب

تحدث فى البداية فوزى بسطا الذى اشاد بالمزج بين الجانبين الدرامى والتسجيلى . . ولكنه ابدى اعتراضاً مؤداه أن شخصية الفتاة التى لعبتها سماح أنور كانت مستهترة إلى أن استقامت فى النهاية . . وهذا خطأ لان سماح تمثل مصر . . ومن غير المعقول أن تظهر مصر بهذا الشكل من الاستهتار .

اجاب د. هشام أبو النصر قائلاً : من قال أن سماح تمثل مصر أنا لم أقصد ذلك . . والفتاة التى لعبت سماح أنور شخصيتها إسمها هالة وليس مصر . . الفنان ليس مسئولا عن اسقاط المشاهد لأن الاسقاط وظيفة المتلقى .

وتحدث العضو كمال موريس معترضاً بقوله : إن المزج بين الجانبين الروائى والتسجيلى يمثل مشكلة وما يقصد د. هشام إبرازه لم يتضح . . فماذا يريد أن يقول من خلال قصة اسرة برجوازية تتبنى طفلة لتربيتها ثم تثور هذه الفتاة عليهم وتتركهم . . ثم المباشرة فى عرض مانشيتات الصحف عن بعض الاحداث عموماً الفيلم يدعو للعنف والارهاب من خلال مجموعة الشباب الذين استخدموا المدافع الرشاشة فى قتل رئيس العصابة .

وأجاب د. هشام قائلا : بالعكس الفيلم ليس دعوة للعنف إذ أن آخر كلمات سماح أنور لمجموعة الشباب كانت تحثهم على الوعى عندما قالت : « أنا عايزاكوا تعرفوا وتنتجوا وما تخلوش غريب يفرق بينكم» .

وأضاف المخرج : أنا اتعامل مع قاعدة عريضة تمثل الجانب الأكبر من جمهور السينما . . ولذلك أحاول تبسيط الموضوع الذى أقدمه لهذا الجمهور . . وفى نفس الوقت لا أخرجه عن الفن وهناك «حدوته» فى الفيلم . . ووضوح . . وسلوكيات ابطال الفيلم مبررة دراميا فالدوافع وراء استهتار الفتاة موجودة ومبررة وعندما وجدت أول فرصة لعلاقة عاطفية نقية استقامت وتركت الاستهتار . . أما استخدام المدفع الرشاش هو لقتل رئيس العصابة اليهودى أو العميل الذى شوه ما هو جميل وحاول التفريق بين مواطنين آمنين واختطف الفتاة من حبيبها بعد أن ضربه هو ورجاله واجبرها على الزواج منه . . ماذا كنت تنتظر بعد ذلك . . هل يذهب الحبيب ويهنىء العميل رئيس العصابة على زواجه من الفتاة التى اختطفتها العصابة منه ؟

وأضاف د. هشام : أنا لست أول مخرج مزج بين الجانب التسجيلى والروائى فهناك مخرجون عالميون فعلوا ذلك إذن فهى ليست بدعة . . والفنان لا تحكمه قوالب جامده . . وما حدث فى الفيلم هو أننى قمت بالربط بين اساليب وممارسات اسرائيل مع العرب قبل المعاهده فى مصر من خلال مذبحة بحر البقر . . وفى لبنان بعد المعاهده من خلال مذبحة صابرا وشاتيلا . . وأردت أن أقول من خلال الفيلم أن هناك مؤامرات تدبر لمصر وللعرب وعلق الناقد مصطفى عبد الوهاب قائلاً : إن ما يجرى فى مصر هو قضية هشام أبو النصر فى كل افلامه . . ولكن من ناحية التكنيك فإن إيقاع الفيلم بطىء ونقل الأحداث مباشر وتحدث بعض أعضاء الجمعية موضحين أن فكرة الفيلم جيدة وهو دعوة للحذر والوعى مما يحدث حولنا وقالوا أن هناك اشياء صغيرة لم تفت د. هشام مثل الربط بين اسم الطبيب النفسانى «داود» ونجمه داود التى يعلقها على «الجاكيت» الذى يرتديه .

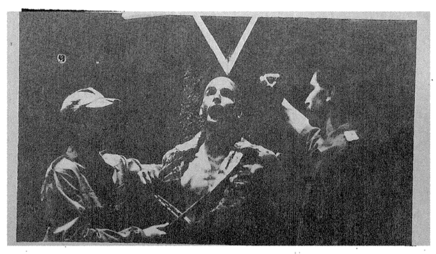
وعلق د. هشام قائلاً : أنا اخدم الحكومة بهذا الفيلم لأننى أريد أن يعرف المصرى من هو عدوه وتحدث الناقد نادر عدلى قائلاً : أنا لم اتجاوب مع اشياء كثيرة فى الفيلم لأننى شعرت أن المخرج يدفع شخصياته لتوصيل فكره فى ذهنه هو الأمر الذى ادى إلى تسطيح الكثير من الشخصيات لخدمة الفكرة . . ويمكن أن نتوقف كثيراً أمام الأهمية الدرامية للفيلم ولكن لهذا الفيلم أهمية حقيقية تتبلور فى أنه تنبيه للمصريين من خلال فكرة جيدة وجريئة .

واعتقد أن السادة القراء قد حصلوا من خلال استعراض آراء الأطراف الثلاثة فى قضية فيلم العصابة على ملامح قصة هذا الفيلم .

وإذا كان من المعروف أن الرقابة تطلع على قصة الفيلم وبعد الموافقة عليها توافق على السيناريو وبعد ذلك تشاهد العرض وتوافق عليه ــ يأتى التساؤل : لماذا لم يرفض الفيلم عبر هذه المراحل ولماذا منع من العرض بعد استكماله تماماً .

وإذا كان الحق الدستورى لكل مواطن أن يعبر عن رأيه دون مصادرة وهذا ما يؤكده رئيس الجمهورية دائماً فكيف نمنع فناناً من التعبير عن رأيه ؟ وكيف نحرم المواطنين المصريين من الإطلاع على هذا الرأى من خلال مشاهدة الفيلم ؟.

كل هذه التساؤلات نترك الإجابة عليها لرأى اللجنة العليا للرقابة الذى ستكشف عنه الأيام القادمة ●



العودة.. للوطن

رؤوف وصفى

خفّض خالد عينيه حتى لا يرى كوكب الأرض من خلال نافذة البلورية .. نظر من خلال دموعه إلى التجهيزات الإلكترونية التى تومض فى خفوت .. كأنها قلوب نابضة .. تأملها لوقت طويل قبل أن يلاحظ أن ثمة ضوء أحمر يتألق من الكمبيوتر الذى يحتل ركن الغرفة ..

مد يداً ترتعش .. وضغط على زر أبيض وإنحنى ليتحدث فى جهاز الإرسال التليفزيونى الداخلى ..

قال بصوت مفعم بالحزن ..

— « ماجدة .. لقد عادت سفينة الفضاء رقم ١٠ »

— لم يكن هناك إجابة .. بل الصمت المطبق .. والشاشة الخالية ..

« ... ماجدة ! »

كان يعلم أن صوته المرتعد ووجهه المضطرب ينقلان إلى كل أرجاء محطة الفضاء ، فوق الجدران الرمادية المعدنية وداخل المختبرات وعبر أنفاق الوقود وخلال بطاريات الطاقة الشمسية .. وأمام غرف المراقبة ....

ولكن لم يأت أى رد من ماجدة ...

صدر من فم خالد صوت متعب خليط من القلق والغضب .. ونهض .. وظن أنه يعرف ما حدث برغم أنه إحتاط للأمر من قبل ...

سار بخطى متثاقلة عبر الغرفة الواسعة التى تمتلىء بالآلات الإلكترونية .. ثم إتجه إلى نفق طويل ذو جدران معدنية ملساء .. ولم يشب الصمت إلا الصوت الرتيب الهامس لآلات توليد الأكسوجين التى تحفظ الحياة داخل محطة الفضاء .. لم يكن فى محطة الفضاء سوى الرائدين .. خالد وماجدة ... فقد رحل باقى أعضاء البعثة منذ حوالى أسبوع فى دورة تدريبية على استخدام نوع جديد من أشعة الليزر غير المرئية ..

قال رئيس البعثة مبتسما وهو يودعهما

— « أرجو مراقبة سفن الفضاء عند عودتها .. وإجراء الفحوصات الروتينية عليها .. وكتابة التقارير عنها .. وسنعود بمجرد إنتهاء الدورة التدريبية »

ولم يعد أعضاء البعثة إلى محطة الفضاء أبداً ...

سار خالد فى الأنفاق التى يكتنفها الصمت .. وتعبق بها رائحة عطرة مميزة .. وتذكر أول مرة رأى فيها هذه الأنفاق .. وكانت تحدوه الآمال والتطلع إلى المستقبل .. تساءل فى سخرية بالغة - « ... أى مستقبل » .

أخيرا وجد ماجدة تجلس بلا حراك .. عيناها مفتوحتان وكأنهما مصنوعتان من الزجاج الملون .. ولم يدرك ما بها حتى وجد بقية الحبوب المنومة ..

وأدرك ما حدث .. إذن فهذه هى الطريقة التى واجهت بها ماجدة .. الكارثة المروعة .. لم يستطع أن يفعل شيئا إلا أن يتركها لتعود وحدها إلى وعيها ..

جلس خالد فى غرفة المراقبة يحدق فى النقطة المضيئة التى ظهرت على الشاشة المجسمة أمامه .. أخذت تكبر رويداً .. وهى تتجه إلى محطة الفضاء إنها سفينة الفضاء رقم ١٠ .. وستصل باقى سفن الفضاء تباعاً خلال الأيام القليلة القادمة .. ولكن ما الذى سوف يحدث بعد هذا .

نظر إلى كوكب الأرض .. كرة معلقة فى الفضاء يمتزج فيها اللونان الأزرق والأبيض .. وتساءل رغما عنه





— « كم من البشر بقى على قيد الحياة ؟ »

فكر فى أن يحاول الاتصال بمراكز المتابعة فوق كوكب الأرض .. ولكنه أيقن من إستحالة وصول أى إجابة .. فقد حاول فى اليومين الماضيين مئات المرات دون جدوى .. شعر بالغضب ينبض فى كل خلايا جسمه ممزوجاً بالحزن .. ليس من المعقول أن كل سكان كوكب الأرض قد ماتوا .. حقا أن القنابل النيوترونية وأشعة الليزر والأقمار الصناعية القاتلة ومنصات الفضاء الحربية والصواريخ النووية عابرة القارات .. قد أفنت معظم الحضارة فوق الأرض ولكن لابد من وجود الأحياء .. حتى ولو عدد قليل منهم .. يجب أن يجيبه شخص ما ..

فجأة أتت لذهنه المكدود فكرة مروعة تنهش خلايا مخه وتكاد تفقده الوعى .. هو وماجدة .. هما المخلوقان الوحيدان الباقيان على قيد الحياة ..

هبطت سفينة الفضاء فى المكان المخصص لها داخل محطة الفضاء واتجهت آليا إلى مختبر التحليل بالطابق الثانى ... كانت سفينة الفضاء فريدة فى تصميمها .. فقد إتخذت شكل إنسان آلى .. روبوت .. وقد صنعت لإكتشاف الكواكب الأخرى فى المجموعة الشمسية .. كانت رحلة سفينة الفضاء رقم ١٠ إلى كوكب بلوتو .. آخر كواكب المجموعة الشمسية .. وسار الإنسان الآلى فوق شواطىء بخار الميثان السائل .. يجمع المعلومات عن هذا الكوكب الأسود فى درجة حرارة تقرب من الصفر المطلق حيث يتوقف كل ما ينبىء عن الحياة .. برودة قاتلة لا تحتمل ...

كان الحذاء المعدنى الهائل يطبع آثاره على الشاطىء .. ويفعل ما لم تقو العصور الجليدية أن تغيره .. وستظل هذه الآثار المحفورة على شواطىء ميتة .. باقية دون تغيير لمدى أجيال قادمة ...

لقد أمر كل سفن الفضاء بالعودة حتى يقرر ما يفعل بها ... فما فائدة أن يستمر الإستكشاف لعوالم بعيدة .. ولم يبق من سكان الأرض من يمكنه أن يعيش عليها ..

سمع الصوت الخافت لأقدام الروبوت الذى أطلق سفينة الفضاء رقم ١٠ .. نهض خالد متثاقلا واتجه إلى مكان الهبوط .. كان الروبوت يقف صامتا .. وآلاته الإلكترونية المتطورة تصدر صوتا مكتوما رتيباً ...

أخذ خالد يفحص الروبوت كما كان يفعل دائما .. وكأنما لم يحدث شىء .. أخرج من الصدر شرائط الأفلام المجسمة الملونة التى حملها الروبوت للكواكب البعيدة التى قام بزيارتها .. وكذلك الرسوم البيانية التى تبين طبيعة سطح هذه الكواكب وأغلفتها الغازية ..

نظر رغما عنه إلى الوجه الجامد للروبوت .. وهمس ..

— « لو كنت إنسانا لتألمت وحزنت لما حدث .. ولكنك مجرد روبوت »

« أتتحدث إلى الروبوت ؟ هل جننت ؟ »

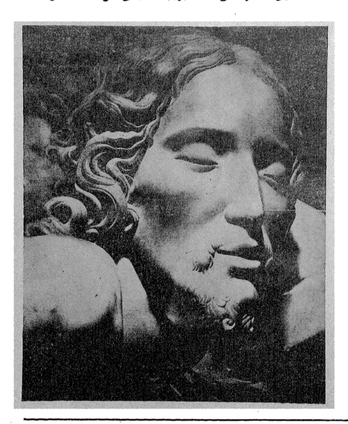
إستدار ليجد ماجدة والإرهاق يبدو واضحاً على وجهها القلق المجهد ..

— « فقط أفكر بصوت مرتفع »

— « مهما حدث .. يجب ألا نبدأ فى التحدث إلى الروبوت »

جلسا معاً فى غرفة المراقبة ينظران إلى كوكب الأرض من خلال التلسكوب .. قال خالد فى قلق

— « لا أرى الأضواء التى اعتدنا رؤيتها .. والتى تمثل مدن الأرض »



تتطلع إلى الفضاء . . كم يتمنى أن يعود إلى وطنه . . ولكن كيف ؟ والموت يخيم على كوكب الأرض كغيمة سوداء قاتمة . . ولكنه يجب أن يعود فمكانه هناك فى الوطن البعيد . . وكان عليه واجب يؤديه قبل أن يعود لكوكب الأرض . . أن يعرّف الكون كله بحضارة البشر . . إستغرق العمل الجديد كل وقته . . وساعدته ماجدة بعد أن أقنعها بأهمية هذا الأمر . .

« أريد أن أرسل سفن الفضاء إلى كل أرجاء الكون . . أنقل للكائنات الأخرى إن وجدت . . حضارة البشر . . وتاريخه . . إنه واجبنا تجاه الجنس الذى ننتمى إليه . . سيحمل كل روبوت نسخة من التسجيلات المرئية عن مختلف نواحى الإبداع البشرى » .

همست ماجدة بصوت مفعم بالحزن

— « الرسالة الأخيرة لجنس يوشك على الفناء »

إستخدما الكمبيوتر فى استرجاع المعلومات المختفظ بها فى ذاكرته الإلكترونية . . وبدأ فى تسجيل تاريخ العلوم عند البشر . . وكانت محطة الفضاء تحتوى على أحدث معدات تخزين المعلومات خاصة الميكروفيلم ، ومن ثم كان من السهولة أن تطبع نسخاً عديدة من المعلومات بواسطة الكمبيوتر لكل روبوت . . ولهذا لم يستغرق الأمر إلا بضع ساعات فحسب . .

ولكن الصعوبة كانت تتكمن فى إختيار النشاط الإنسانى الذى يمكن أن يعبر عن الحضارة البشرية . . الأدب . . الفن . . الموسيقى . . الشعر . . الفلسفة . . أيا منها يمكن إختياره ليخلدّ فى رحلة إلى أعماق الكون . .

كيف يمكن لخالد وماجدة أن يختارا من بين التراث الإنسانى عبر العصور الطويلة من تاريخ البشر ؟ هل النظرية النسبية أهم من لوحات مايكل أنجلو وروبنز ؟ هل مسرحيات شكسبير أهم من سيمفونيات بتهوفن وموزار ؟

كم لاقى البشر من معاناة حتى يبدعوا كل هذا التراث ؟ كيف يختارا من بينها ؟ ولكن كان لابد من الإختيار . . لأن مكان تخزين المعلومات فى كل روبوت محدود . . كما أنه لم يعد فى الزمن بقية . . .

أخذ يسجل على الشرائط المرئية . . كتب ابن سينا . . لوحات ليوناردو دافنشى . . مسرحيات شكسبير . . مقدمة ابن خلدون . . سيمفونيات بتهوفن . . نظريات أينشتين . . والعديد من كتب التراث العربى . . وكثيراً من اوجه النشاط الإنسانى فى مختلف النواحى . . وتم تركيب الشرائط بأماكن خاصة فى الربوت . . كما تمت برمجة التعليمات بخصوص تحديد إتجاهاتها فى أرجاء الكون . .

أخذ خالد وماجدة يراقبان سفن الفضاء وهى تتجه إلى عمق الكون . . تنقل تراث الإنسانية إلى العوالم الأخرى . . وسرعان ما إختفت فى ظلمة اللانهاية . . وتساءلا ماذا سيكون مصير سفن الفضاء هذه ؟ هل تغرق فى تربة الكواكب الأخرى ؟ أو قد تنفجر بفعل قوة كونية مجهولة ؟ أم لعلها تصل إلى أهدافها حاملة رسالة البشر . . وهكذا لن تنتهى قصة الإنسان دون مرئية . . حتى ولو كانت من كائنات أخرى . . .

إختفت آخر سفينة فضاء . . ونظر خالد إلى كوكب الأرض البعيد . . وهمس وهو يمسك بيد ماجدة . .

« لنذهب إلى وطننا . . كوكب الأرض »



قالت ماجدة

« ربما إنطفأت الأنوار . . ولكن الحياة مستمرة »

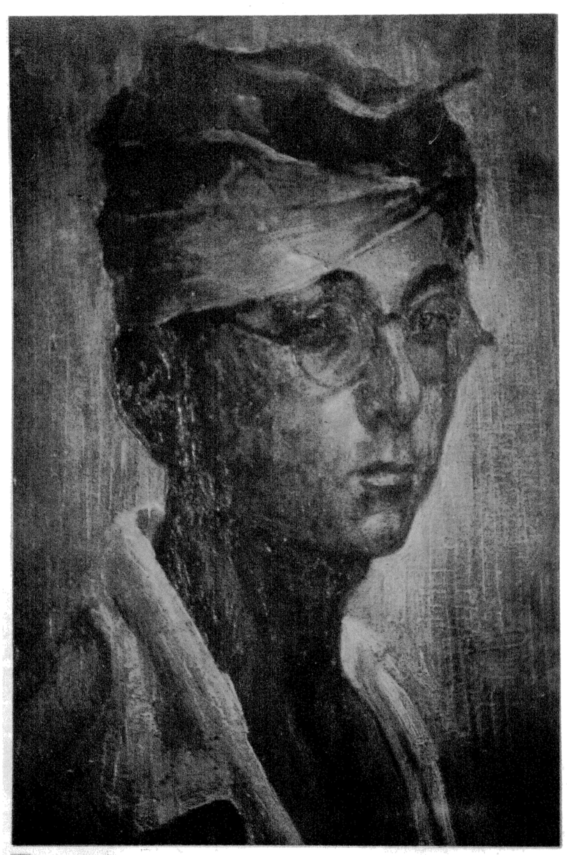
همس خالد فى يأس

— « أجل الحياة مستمرة ! . . بعض البشر مريض والبعض الآخر يحتضر »

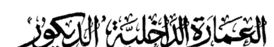
قالت ماجدة فى عصبية

— « كف عن هذا لا أحتمل كل ذلك »

لم يجبها خالد بل نهض وسار خارج الغرفة بخطوات بطيئة متجهاً إلى المختبر . . فهو لا يشعر برغبة فى النوم . . كان الحدث المروّع يطوق قلبه بإكليل من الشوك . . نظر إلى الروبوتات التى تقف صامتة وتبدو ككائنات من عالم آخر . . أخذ خالد يفكر . . ما الذى يفعله هنا مع هذه الآلات الجامدة . . إنه إنسان ومكانه هو كوكب الأرض . . تذكر طفولته فى تلك البلدة الصغيرة التى يغمرها ضوء الشمس فى الصباح . . والحقول الخضراء الرائعة . . وبيته الأرضى ذو الطابقين . . والأشجار التى تمتد عاليا وكأنها

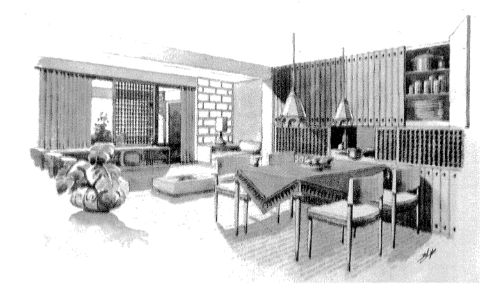


بورتريه بريشة الفنان حسن فؤاد



المسكن العربى الحديث

صلاح كامل



● منظور لغرفة المعيشة●

إن العمارة الداخلية للمسكن الحديث بصفة عامة ترتبط ارتباطاً عميقاً بالتشكيل المعمارى له . . والعمارة السكنية ترتبط بدورها بتخطيط الأماكن السكنية فى المدينة . .

فتخطيط الأحياء السكنية والعمارة السكنية . والعمارة الداخلية للمساكن تشكل وحدة متكاملة . . لا يتكامل لها النجاح إلا إذا سارت كلها فى خط فلسفى يتبع من عوامل رئيسية كالمناخ والمواد المتوفرة . . والعادات والتقاليد وغير ذلك مما يحود الشخصية المميّزة للسكان .

ونظرة واحدة إلى تخطيط الأماكن السكنية فى معظم الدول العربية سواء كان هذا التخطيط لأحياء جديدة . . أو إعادة تخطيط أحياء قديمة . . فخرج منها بانطباع مؤكد وهو أن تخطيط معظمها لا يأخذ فى اعتباره هذه العوامل التى تظهر وتؤكد الشخصية العربية الحديثة . . فهى غالباً ما تسير فى الخط الذى يسير فيه تخطيط المدينة الأوربية الحديثة . . ولا تأخذ فى اعتبارها اختلاف المكان والمناخ والعادات والتقاليد بين الحىّ السكنى فى المدينة العربية عنه فى المدينة الأوربية .

وقد انعكس هذا على العمارة السكنية وبالتالى العمارة الداخلية للمسكن العربى الحديث . . فنجد أنه قد فقد شخصيته وأنك اذ تدخل أى مسكن عربى حديث فكأنك تدخل أى مسكن عربى أوربى .

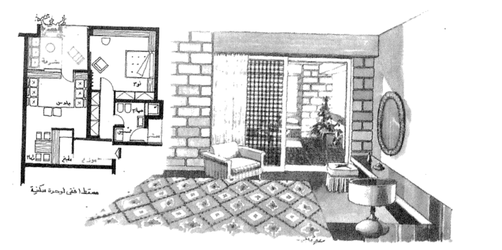
والحقيقة أن المسكن بصفة عامة لم يأخذ من اهتمام المعماريين على مدى الدهر بالقدر الذى أخذ ويأخذ منهم فى العصر الحديث ، نظراً لتزايد عدد السكان . وتعدد الطبقات الاجتماعية . فهناك من ينادى بأن المسكن يجب أن يتمشى مع نمو الأسرة . فيبدأ صغيراً ـ إذ تكون الأسرة من زوجين فقط . ثم يكبر وينمو مع زيادة عددها بالإنجاب . ثم يصغر مرة أخرى عندما يكبر الأولاد وينفصلوا عن الأسرة ليكونوا بدورهم أسراً جديدة .

وأحدث ما قيل عن المسكن فى عصر الحاسب الآلى ، حيث يحلّ هذا الجهاز الرهيب محلّ الملايين من البشر ، فتقل ساعات العمل ، ويصبح لدى العامل ـ إذا تم توزيع ساعات العمل على القوة البشرية بالعدل منعاً للبطالة ـ فراغ فى الوقت أكبر مما لديه الآن ، مما سيضطره إلى الارتباط وقتاً اطول مما يرتبط به الآن . الأمر الذى يجب معه أن يتوفر فى مسكن عصر الحاسب الآلى المساحات التى تمتص الفراغ الزائد لدى العامل .

وهذا يناقض ما كان ينادى به أحد رواد العمارة الحديثة « لوكور بوزيه » من أن فراغ المسكن يجب أن يحدد طبقاً للإستعمال الحقيقى لسكانه .

ومن رأيى أننا لو رجعنا إلى المسكن العربى القديم ، لوجدنا فيه ، ما أن أحسنا استخدامه ، لوفرّ لنا الكثير من متطلبات العصر الجديث .

● منظور لغرفة النوم والشرفة ●



مسقط افقى لوحدة سكنية

فمن المعروف أن من أهم مميزات المسكن العربي القديم ، وجود الفناء الداخلى الذى كان إلى جانب الدور الذى يقوم فى تلطيف الجو بالمسكن ، فإنه كان يقوم به بتوفير القدر المطلوب من الروابط الإنسانية التى تربط الأسرة الواحدة ، فوجوده فى منتصف المسكن يجعل منه الرئة التى يتنفس منها جميع أفراد العائلة وانفتاح جميع غرف المسكن إليه تجعل ساكنى هذه الغرف أكثر التصاقاً بعضها ببعض .

ورب قائل أن توفير الفناء الداخلى فى المسكن الحديث أمر غير ممكن فى كلّ الحالات ، نظرا للتغيرات التى صاحبت تخطيط المدينة الحديثة ، وما تفرضه هذه التغيرات من قيود يصعب معها تحقيق ذلك . وفى اعتقادى أنه لو أن المعماريون والمواطنون بضرورته وأصروا على وجوده لأصبح هذا الوجود حقيقة واقعة لا تقبل التنازل ، حتى ولو اتخذ أشكالاً جديدة تفرضها الظروف المعمارية والاقتصادية الحديثة .

فعلى سبيل المثال ، إذا كانت العمارات السكنية الكبيرة - التى فرض وجودها تزايد السكان وقلة الأرض المخصصة للبناء وغلو ثمنها - يصعب إيجاد فناء لكلّ وحدة سكنية فيها ، فإن شرفة « فراندا » معقولة المساحة ، تطل عليها جميع غرف الوحدة ، يمكن أن يفرض الحد المعقول من أهداف وجود الفناء ، وهو تنفس أفراد الأسرة من رئة واحدة ، مما يساهم فى ارتباطهم الأسرى ويحقق أسلوباً من المساهمة فى خلق حياة اجتماعية إنسانية .

وبصفة عامة فإن المسكن أياً كان حجمه او نوعه ، يتكون من قسمين رئيسيين هما ، قسم النوم - وقسم المعيشة ، يجب فى إعتقادى ان يتخذ كلاً منها وضعه المستقل ، ويتم الوصول إلى كليهما عن طريق موزع صغير ، هو فى نفس الوقت مدخل المسكن ، ولا يمكن أن يتم الوصول إلى أحدهما من خلال الآخر ، فإنه من غير المناسب ، ومما يتنافى مع تقاليدنا ، أن يتم الوصول إلى جناح المعيشة من خلال جناح النوم أو العكس .

وللأسف الشديد فإن الغالبية العظمى من الوحدات السكنية - الشقق - التى يتم بناؤها حتى الآن فى الدول العربية ، يتم الوصول إلى جناح النوم فيها من خلال جناح المعيشة ، وهذا أمر يسبب الكثير من الإزعاج والإرتباك للسكان ، خصوصاً فى حالة وجود الضيوف التى لا يمكن أن تستغنى الأسر العربية عن استضافتهم فى منازلهم .

وفى اعتقادى رغم ان غرف النوم قد تزيد أو تقل حسب عدد أفراد العائلة وجناح المعيشة قد يكبر أو يصغر حسب أسلوب معيشة الناس . فإن الاستقلال الذاتى لكل من الجناحين واجب فى جميع الحالات والفناء الداخلى - أو ما يحل محله - هو الرئة التى يتنفس منها كلا الجناحين .

ان توفير المسكن الملائم للمواطنين فى العصر الحديث لم يعد ترفاً اجتماعياً بل أنه قد أصبح مطلباً قومياً يتحقق من خلاله الضمان الأكيد لأن يتصدى الشعب لكل ما من شأنه أن يقوض أو يزعزع وجوده . ذلك مما جعل تصميم المسكن الملائم - موضوعاً يجذب المصممين إليه .

وفى النموذج المرفق رسوماته ، حاول المصمم الوصول إلى أفضل الحلول لتصميم وحدة سكنية صغيرة ، توفر اسلوب الحياة المعاصرة مع المحافظة على الشخصية الموروثة . وذلك من خلال توفير شرفة - بديلة عن الفناء الداخلى فى المسكن العربى القديم - مع توفير الجزء الأكبر من الأثاث المطلوب من خلال التشكيل المعمارى وهذه كما هو معروف من أهم سمات الطراز العربى الإسلامى ■



سيرة الشيخ نور الدين

يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندى



سيرة الشيخ نور الدين

الحلقة السابعة عشرة

رفع الفتى زانته يطلب لاعبا آخر . تبدو عيونه وكأنها تحمل سر الأرض التى أنجبته . . حركة وجه لا تعبر عن طفل بل رجل ترتسم عليه كل معانى الرجولة . أخذ قلبها يدق . ترى هل يزور الكرخانة . لو أنه دخلها فلن تتركه سيكون لها ، ستحتفظ به ، ستسحره بجسدها حتى ينسى فرسه وفروسيته وأهله ونفسه والعالم كله . ترى من يكون هذا الفتى . . .

سألت جمعة الزمار

- ولد مين ده ؟
- ده ولد الشيخ مصطفى يونس

آه من الحجاجية أعداءها الكبار . قالت بصوت سمعه الزمار .

- حاخد منهم نور الدين ولو أروح فى الحديد .
- بتقولى ايه يارفيقة .
- ولا حاجة .
- ابعدى عن الواد ده لحسن أهله يقروا فينا عدية ياسين . همن مش سايبينا من غير حاجة .
- يقروا اللى يقروه

توقف الحوار بينهما فقد ارتفعت أصوات المتفرجين إذ أسقط نور الدين عصا الفارس الذى يلاعبه .

انشغلت رفيقة عن الزمار وأخذت تتابع نور الدين وهو ينازل الفرسان ويهزمهم واحدا بعد الآخر حتى جاء غلام فى سنه على فرس ووقف بين المتفرجين وما أن لمحه نور الدين حتى أوقع بالفارس الذى يلاعبه ثم خرج عن الحلقة ليلتقى به . سمعت الفتى يكلمه .

- خرجت ليه يا نور الدين
- عشان ملاعبكش
- هوه انت كده
- يا بصيرى عيب الكلام ده . . . روح لاعب حد تانى أنا كفاية على كده النهاردة

تعرف رفيقة بصيرى جيدا ، زار بيتها كثيرا . لم تهتم به كانت تسلمه إلى نساء أخريات . إنها الوحيدة من بين الغوازى التى تختار رجالها . لم يعترض على اختيارها أحد من أهلها . فهذه هى الحرية الوحيدة التى تعتز بها وهى تتبع جسدها .

لوى نور الدين لجام حصانه ، فتحرك ليسير به بعيدا عن الميدان . تابعه بصيرى فقد قرر أن يسير مع صديقه .

قالت رفيقة لنفسها :

- الأمر سهل . . بصيرى حيجيبه

الليل طويل على رفيقه ، إنها تفكر فى الغلام الذى هزم كل فرسان الأقصر ونواحيها .

حاولت أن تطرد التفكير من ذهنها فلم تستطع فقد اقتحم عليها هذا الغلام جسدها ، هزها ، دغدغ الحواس . رفضت أن تعمل هذه الليلة ، قررت أن تبيت بمفردها . لم تنم ، ترى نور الدين فوق فرسه يضرب بالزانة وجهه يعبر عن القوة ولكن فيه حنانا . نزل من على صهوة جواده ليأخذ بيد البطل زيدان .

حضر عمدة الغرب يريد رفيقة ناداها والدها لم ترد . حضر بنفسه فتح باب حجرتها .

- العمدة سيد أبو حسين الزغابى عايزك .
- عيانة . . . ومش حقابل حد

غضب العمدة ولكن غضبه لم يستمر فقد قامت الفتيات فى الدار بالواجب معه . هدأ وقال لوالدها .

- قل لرفيقة أنا مسامحها انهارده لكن سيد أبو حسين الزغابى محدش يقول له لأ

علمت رفيقة بقوله ، غضبت أحست بالامتهان . أنه يمس حريتها . هى التى تختار وليس سيد أبو حسين أو أى عمدة فى البر كله . تتمنى أن تراه يلاعب نور الدين سيهزمه حتما سيهزمه نور الدين حتما كما هزم أبو زيد جده الزناتى خليفة .

نسيت سيد أبو حسين فقد احتواها الفارس نور الدين تألمت إنها تسجن ، تفقد حريتها كلما فكرت فيه .

الليل طويل . . صوت البنات يزعجها . . . خرجت من حجرتها . أنفاس الحشيش تملأ الصالة الكبيرة.زجاجات الخمر الفارغة ملقاة على الأرض . الرجال أصحاب الوقار فقدوا وقارهم . البنات يرقصن .

رآها سيد أبو حسين الزغابى وقف .

- أهلا رفيقة .
- أهه يا عمدة
- نورت
- سلامتك كلنا فدا رفيقة

جلست رفيقة على حشية . وأمسكت بالطار أخذت تضرب عليه وهى تغنى

يونس خطر فى السوق ولد الهلالية
سلم على التجار ردوا له التحية
نزلوا بنات هلال فيه ورا فيه
فى جنينة العلام تاه الدليل بيه
فانسه من الشباك وزه عراقيه
من دون بنات هلال كام كان حلوه ياريه
جرح الغرام مكار احتاروا الطبابة فيه
من جرح تقولوا آه اشحال أبو ميه
قسموا البلد نصين طلع الكتير ليه
عيان ورايح أموت متقلبوش فيه
تسعه وتسعين دكتور غير التمرجيه

قدم لها سيد أبو حسين كأ سا رفضت أن تشربها . دقت جليلة إحدى البنات على الطار وقفت رفيقة وأخذت ترقص . يقسم سيد أبو حسين والجالسون حولها أنهم لم يروها ترقص مثل رقصتها هذه الليلة . اهتزت ، قفزت . لفت الحلقة . كلمات حزينة تخرج من شفتيها :

من جرح تقولوا آه اشحال أبو ميه ؟
عيان ورايح أموت متقلبوش فيه
تسعة وتسعين دكتور غير التمرجيه

أخذت تكرر عيان عيان متقلبوش فيه وطبقات صوتها ترتفع وتنخفض ثم أخذت تضحك . وتبكى . وتلف جسدها لفات سريعة ثم سقطت على الأرض وأخذت فى نشيج هستيرى .

رمى سيد أبو حسين الكأس من يده واتجه نحوها . توقف المجتمعون عن الشراب تركوا كئوسهم والتفوا حول رفيقة . قالت جليلة

ـ ابعدوا انتم

أخذتها إلى حجرتها وقد ساد صمت حزين بين الرجال والفتيات .

جلس سيد أبو حسين وقد شعر بأن شيئا غير عادى يُشده الآن إلى رفيقة . لقد كان يأتى باحثا عن المتعة فى هذا المكان . يريد أن يفرغ كم الجهد الذى يبذله فى قريته . هناك لا يهتم بما يقوله الناس عنه فهم لا يستطيعون مواجهته . وهو لا يظهر نزواته لأهل قريته باستثناء الأتباع الذين يسيرون خلفه حين يأتى إلى البندر لقضاء الأعمال الخاصة به وبقريته ثم يترك أتباعه ليقضى ليلته فى هذا البيت ليعود إليهم فى اليوم التالى وقد لبس وقاره الذى خلعه . كثيرا ما يقرر ألا يعود إلى هذا المكان ولكن ما أن يفكر فى الذهاب إلى البندر حتى يتحرك فيه الحنين إليه وبالذات إلى رفيه . يتعجب من نفسه له زوجات لا يجد من بينهن من يعطيه عطاء رفيقة انهن خفر ولو تزوج ألفا من قريته لما أشبعنه كما تشبعنه رفيقة ينساها فى قريته فتعود إليه فى البندر وكأن العالم ليس فيه إلا رفيقة . يعرف جيدا لماذا يعجب بها ؟ جمال وجهها . سحر جسدها . عطاؤها الذى تمنحه باسترخاء ، ولكنه فى هذه اللحظة يرى شيئاً آخر غير الجسد .

خرج وقد عاد إليه وقاره . ذهب إلى المعدية فقد قرر أن يعود إلى قريته وصورة رفيقة لا تغادر تفكيره .

فى صباح اليوم التالى قال بصيرى لنور الدين :

ـ مش رايح مولد الشيخ الطواب ؟ أنا رايح هناك .

ـ مش عارف يا بصيرى إذا وافق أبويا أروح . . . بس أنا خايف الحصان يتعب من المشوار . قوص بعيده .

ـ دول تلاتين كيلو . يعنى فركة كعب

ـ الأبجر عزيز على ومحبش أتعبه

ـ يا أخى متخفش على الأبجر . . . يا عنتره

ـ بتتريق يا بصيرى

فافترقا ليلتقيا ظهرا ، وانطلقا إلى قوص ليشاركا فى احتفالات مولد الشيخ الطواب . وصل قوص وقد تجمعت وكل قراها للاحتفال بالمولد . استراحا وأراحا فرسيهما ثم انطلقا إلى النهر . وأخذ كل منهما يغسل فرسه فى مائه . وبعد أن انتهيا قال نور الدين لبصيرى :

ـ امسك الحصان وخلى بالك منه .

خلع نور الدين ملابسه وألقى بنفسه فى النهر وراح يسبح وبصيرى يقول له :

ـ يا أخى هوه ده وقت سباحة متطلع

ولكن نور الدين قد ابتعد عن بصيرى كثيرا .

النهر فى هذه المنطقة يتسع كثيرا عنه فى الأقصر وهو لن يتوقف حتى يصل إلى الشط الآخر ، إنه لا يستطيع مقاومة النهر فما أن يقترب من الشط حتى يلقى بنفسه فيه ويغيب وكأنما بينهما علاقة حب حية لا يهدأ منها نور الدين حتى يلمس روح النهر .

ضاق بصيرى بنور الدين فليس هناك وقت فالمرماح قد نصب . فكر أن ينزل النهر ولكنه تراجع . ليست لديه الرغبة فى أن يلمس الماء فرمى بجسده على الشط مستلقيا يتطلع إلى الأفق يغمض عينيه لينظر إلى الشمس وهى تقترب من الجبل انها قد تخطت ثلثى الأفق . عاد نور الدين وأخذ فى لبس ملابسه . أحس به بصيرى فوقف .

ـ مبدرى متقعد هناك ياكش تطلع لك عروسة البحر تاخدك بعيد . لم يرد عليه نور الدين ، ركب حصانه فتبعه بصيرى ومضيا نحو مسجد الشيخ الطواب . دخل نور الدين المسجد صلى ركعتين ثم زار مقام الشيخ وخرج ليجد بصيرى قد وصل به الضيق درجة كبيرة .

ـ أنا حشى يا عم . . احنا جايين للمرماح والا نستحم ونصلى ونزور المشايخ . ركب نور الدين فرسه ومضى مع بصيرى إلى حلبة المرماح .

حرك بصيرى عينيه ينظر إلى الحلقات المنصوبة فى الميدان توقف نظره عند حلقة الرقص ليرى رفيقة ترقص وكأنها تصلى لإله مجهول تحاول أن تكسب رضاءه .

ـ يا نور . . آه لو تشوف رفيقة وهى بترقص .

لم يرد نور الدين عليه تمنى لو يضرب بزانته كل الموجودين حول حلقة الرقص التى لم يوجه إليها ناظره بينما ارتمت عينا رفيقة صدفة على نور الدين وهو فوق فرسه فتوقفت عن الرقص . صرخ بصيرى :

ـ أهى بطلت رقص ياسى نور الدين . .

أنت مشكلتك انك انسان ملكش قلب . . . ولا حس . . . متعرفش رفيقة . . . لو شفت فخادها ولا حركة وسطها ولعب ردفها . . . يابووووى

لم يسمع منه نور الدين كلمة فقد كان حصانه يتحرك بسرعة إلى حلبة المرماح بينما توقف حصان بصيرى وهو يمعن النظر إلى رفيقة .

تركت رفيقة الرقص . ومضت إلى حلبة المرماح دون آن تغير من ملابسها وما إن اقتربت من نور الدين حتى وجدته يدخل الحلبة بحصانه . تمركزت نظرة عينيها عليه . حتى الحصان أصبح جزءا من كينونته . قفز قلبها مع حركته ، توتر وأثير مع كل حركة من حركاته . لأول مرة تجد نفسها تنظر إلى السماء لتخاطب الله : « يارب محد يهزمه . . يا رب احفظه » دعوتها هذه غريبة فإن أحدا لم يكلمها عن الله فهى لا تعرفه ولم تحاول أن تعرفه . انه بالنسبة إليها شىء مجهول لا يذكره الناس أمامها إلا فى إيمان مغلظة ليأكدوا صدقهم بينما هى متأكدة من كذبهم . تسمع كلمة الله صادرة كأنها لعنات حين يذكرها الرجال الذين كانت لا تهتم بهم . .

« يا شيخة حرام عليكى » . . . خافى ربنا . . . روحى ربنا يخرب بيتك . وهؤلاء الناس يعرفون أنه لا بيت لها فمكانها بيت من يدفع الثمن . وها هى الآن تتجه لهذا الإله المجهول لها تناديه ليحفظ نور الدين رأت رجلا يوجه عصاه بقسوة إلى وسط نور الدين أغمضت عينيها وخرجت كلمة حارة منها « يا رب » .

لم تفتح عينها إلا حين دوى التصفيق فقد أسقط نور الدين الرجل على الأرض ولم ينزل ليرفعه فهو لا يستحق ذلك ، كان حريصا على أن يؤذى نور الدين تخلى عن آداب اللعبة صفقت . . . تحركت لتقترب من الخط الفاصل بين الجمهور والفرسان .

الناس يلتصقون بها ، يحاولون لمسها . لم تكن تهتم بذلك من قبل بل كانت تحبه ، لكنها الآن تكره منهم هذا الفعل . ألقت نظرة على جسدها فعاد إليها إدراكها ، إنها شبه عارية . خرج نور الدين من الحلبة خافت أن يراها على هذه الصورة . تركت الحلبة ومضت بعيدا لترى بصيرى قد نزل عن حصانه وهو يكلم جليلة . اقتربت منهما .

ـ ازيك يا رفيقة

ـ ازيك يا بصيرى

ـ إيه اللى جابك ؟

ـ انت إيه اللى جابك ؟

ضحك بصيرى

ـ إيه اللى جابنا احنا لتنين ؟

لقد جاءت لترقص فلم ترقص ، وجاء ليلعب فى المرماح فلم يلعب . رأى نور الدين قادما تحرك نحوه .

ـ ابعدوا لحسن نور الدين يسود عيشتنا. مضت رفيقة وجليلة دون أن تشعر بضيق فهى لا تريد لنور أن يراها على هذه الصورة .

ذهب نور الدين إلى مسجد الطواب ليصلى المغرب وقضى الوقت بعد الصلاة فى قراءة القرآن حتى صلى العشاء ثم خرج لينضم إلى حلقة ذكر بقى فيها حتى منتصف الليل ثم ذهب ليبحث عن بصيرى فى وكالة العزيزى بالسوق فلم يجده ولم يجد حصانه هناك فبصيرى قد تابع جليلة ورفيقة ، فقد قررت رفيقة ألا ترقص الليلة ومضت لتبقى عند أقربائها فى كرخانة قوص .

يقول بصيرى إنه قضى ليلة تعد من عمره . لقد تقبله أهلها على أنه صديق رفيقة وجليلة . عاملته رفيقة برقة لم يتعودها من أحد من بنات قبيلتها . لم يسأل بصيرى نفسه لماذا تعامله رفيقة بكل هذه الرقة لم يتصور أن تحبه فهو يعرف أهلها جيدا انهم يتاجرون فى الجسد . لم يحدث أن عرف الحب طريقه إلى أى بنت من

بناتهم ، دفعته جليلة أن يسرق والده ليعطيها نقودا . يذكر أنه سرق جديا من جيرانه باعه وأعطاها ثمنه ثم اكتشف أمره . ضربه أبوه فى هذا اليوم ضربا ، ترك آثارا باقية فى جسده .

تفاجأه هذه المعاملة

قالت رفيقة :

ــ أمال فين صاحبك دلوقت ؟

ــ تلاقيه بيصلى أو بيذكر . .

ــ روح له ليستعوقك أو يشغل عليك

تأخر فعلا على نور الدين . نسى نفسه مع هاتين الشيطانتين .

استأذن فى الخروج فتفاجأه رفيقة للسؤال

ــ معاك فلوس

تصور أنها تريده أن يدفع ثمن هذه اللحظة فضحك .

ــ من فين . . . ولا ستتيم

تضع رفيقة يدها داخل رقبة جلبابها لتلمس صدرها ثم تخرج له قطعة نقود فتلقيها لبصيرى الذى يتلقفها ويفاجأ حين ينظر اليها بأنها جنيه ذهب .

ــ إيه ده يا رفيقة

ــ عايز تانى

ــ لأ كفايه . . . ليه ده ؟

ــ يا أخى بحبك

خرج بصيرى وهو لا يصدق ما حدث فالغوازى لا يحبون . فك حصانه وحصان نور الدين وربط لجامه فى سرج حصانه ومضى إلى وكالة العزيزى ، وجد نور الدين خارجا منها .

ــ ايه ده يا بصيرى

قال بصيرى بجدية مفتعلة

ــ كنت فى مهمة خاصة

ــ طب يلا بينا

ــ على فين

ــ نروح

ــ وليه منباتش هنا

ــ لازم ارجع . . . بكره حصاد القمح يا بصيرى وضرورى أكون هناك

لا تنفع المناقشة مع نور الدين إنه دائما ما يضيع الحظات الجميلة بالأحاديث الجادة

قال بصيرى وهو فوق حصانه .

ــ مش أحسن نتعشى

ــ ماليش نفس

ــ أنا دعيك . . . معاى فلوس

أخذ بصيرى نور الدين إلى مطعم بجوار الشيخ الطواب ، وبعد أن أكلا . وضع بصيرى يده فى جيبه ليدفع الحساب فلم يجد الجنيه الذهب لقد اختفى . صرخ

ــ ضاع منى الجنيه الذهب

دفع نور الدين الحساب بينما بصيرى يبحث فى كل جيب من جيوبه عنه . لقد اختفى دون أن يعرف كيف ضاع .

ضحك نور الدين فضحك بصيرى ضحكة عالية :

ــ مال تجيبه الريح تاخده الزوابع

ركب فرسيهما وسارا نحو النيل ليتجها جنوبا إلى الأقصر .

عندما وصل إليها أخذ نور الدين طريقه شرق المدينة إلى مشايخ عطية ليبيت فى منزلهم المجاور للأرض كى يقوم مع الفجر ليبدأ حصاد القمح بينما اتجه بصيرى إلى منزلهم فى الأقصر القديمة لينام هناك .

استيقظ بصيرى فى الظهيرة ليبدأ أول عمل فى يومه بالذهاب إلى جليلة التى لم تكن قد استيقظت بعد . ولكنه وجد رفيقة جالسة على كنبة أمام البيت رحبت به رفيقة ترحيبا حارا وأدخلته حجرتها . كان بصيرى يريد أن يسأل عن الجنيه الذهب ولكنه تأكد أنه لا رفيقة ولا جليلة أخذاه منه .

تباسطت رفيقة مع بصيرى الذى وجدها فرصة أن يقضى لحظة جميلة معها . لكم تمناها فأعرضت عنه هذه الغازية الحجرية التى تختار الرجال بمزاجها الخاص . ترى أدخل المرحلة التى تعجب به امرأة مثل رفيقة دون أن يدفع لها الثمن ؟ هذا مستحيل ولكنها أعطته أمس جنيها ذهبا . لابد أن فى الأمر شيئا .

خرجت رفيقة دون أن تستأذن . وعادت ومعها جليلة تحمل صينية طعام . . دجاج محمر قال فى نفسه : « ايه الحكاية . . . المسألة فيها سر » .

جلست جليلة بجواره تأكل معه بينما سهمت رفيقة وشردت عيناها بعيدا عنها . لقد قضت الليلة كله ساهرة مع جليلة حتى أخذ قطار الصباح ليعودا إلى الأقصر . قالت لها جليلة .

ــ انت مش عجبانى اليومين دول

لم تخف عن جليلة همها . . . نور الدين يدخل فى دمها ، فى عقلها ، فى قلبها ولا تريد أن تصده .

صرخت جليلة :

ــ نور الدين ود الحجاجية .

ــ ينهار أبيض افتحى علينا فاتحة .

رفيقة لا تهتم بالعالم كله لو تحصل على نور الدين .

فى الحقيقة هى تهتم لقد اتجهت إلى الله لأول مرة فى حياتها . كرهت عريها استحيت منه . قالت بحرقة .

ــ أنا عايزاه يا جليلة عايزاه يأخده . . . يا حموت .

فكرت جليلة فليس هناك شخص غير الولد العبادى بصيرى .

جليلة تداعبه ورفيقة شاردة . . . الأمور تترکب تركيبا غير واضح فى ذهن بصيرى . دجاج محمر وشاى سألته جليلة . .

ــ أجيب لك خمرة .

ــ أنا مبشربش . . . أعمل أى حاجة الا السكر . . . . آه لو سكرت ونور الدين شم ريحتى . . . . . مش حيصل طيب

عندما سمعت رفيقة اسم نور الدين عادت بعينيها إلى بصيرى . أصغت السمع إلى كل كلمة يقولها . لم يغب عن بصيرى هذا التغير . قالت رفيقة :

ــ انت بتخاف منه ياشيخ العبابدة

ــ مفيش عابدى بيخاف يارفيقة بس انت متعرفيش نور الدين . اتولدنا سوا واتربينا سوا ، دمفيش حد عقله زى عقل نور الدين .

ــ لاإنت بتخاف .

ــ أيوه يارفيقة بخاف . . . عايزه إيه ؟

ــ ولا حاجة .

حاولت جليلة أن تهدىء غضب بصيرى فقال بصيرى :

ــ مالهاهيه . . أخاف مخافش . . ومالها ومال نور الدين

ــ أنا مقلتش حاجة يا بصيرى .

مالت رفيقة على بصيرى تحتضنه . ضمها وهو يقول

ــ هو ده وقت تجيبوا فيه سيرة نور الدين .

ضمته بشدة وهى تتمنى أن يذكر نور الدين ويكرر ذكره دون توقف .

خرجت جليلة ، وتركت رفيقة بصيرى لتخلع ملابسها وهو ينظر اليها بعينى الصقر جميلة . . . جميلة رقيقة حرك يده على جسدها حملها بين ذراعيه . ألقاها على السرير . . ضمته . . . ضمها . . حاول أن يقتحمها صرخت ثم أخذت فى البكاء .

ــ مش قادرة يابصيرى .

غطت جسدها بملاءة

ــ مش قادرة . . . مش قادرة

دهش بصيرى لسلوكها فى هذه اللحظة . كل ما حدث منها منذ ليلة أمس يدهشه ويحيره . وما يحدث الآن لا يفهمه بصيرى ولا يجد له تفسيرا .

وقف بصيرى لبس ملابسه ربت على كتفها ضمها بحنان .

- مش عاجبك والا ايه يارفيقة
- عايزه حاجة أسرق لك جمل من أبويا . . أسرق لك كل الجمال اللى عندنا
- لا يابصيرى . . . الحكاية مش كده أنا بحب يابصيرى . . . فاهم بحب

تحركت أفكار كثيرة فى ذهنه . هـذا زمن العجايب غـازية من الغجـر تحب . . ما دخله فى هذا . . تضمه . تخلع عارية . . تبكى . صوت نحيب رفيقة يرتفع . قلب بصيرى يرق لها هى إنسانه على كل حال .

- هدى يارفيقة . . . بتحبى وماله . . هو الحب عيب .
- اعمل ايه يابصيرى ؟

قال بصيرى بتلقائية متصورا أنه يقول الحكمة .

- اللى بتحبيه ده . . . نامى معاه . . . اجوزيه . . . اعملى أى حاجة وبطلى عياط .
- مقدرش أعمل أى حاجة لوحدى . . تساعدنى ؟

فكت كلمتها هذه الألغاز التى حدثت أمس واليوم . فالجنيه الذهب والدجاج لم يكن لسواد عيون بصيرى . وانما لسبب آخر . ماذا تريده هذه المرأة أن يكون ؟ قوادا لها . هذا آخر الزمان . أين أنت يانور الدين لترى صاحبك ؟

لم يغضب بصيرى منها . شعر بالرغبة فى أن يعرف هذا الشخص .

- ومين المحظوظ ده يارفيقة ؟
- صاحبك نور الدين .
- يابنت الأبالسة ملقتيش غير نـور الدين . . طب عيـطى . . معاك حق تعيطى ابكى كمان شويه . . شويهتبين زى متحبى .

- ساعدنى يابصيرى

دخلت جليلة لتقول :

- أيوه ساعدها . . وليك ميت جنيه دهب .
- أدى صاحبى للشيطان بميت جنيه دهب حرام عليكم . . . ولا مليون
- وإيه يعنى هو أنت بيهمك
- لما يكون الشيطان بيلاعبنى الأعبه لكن نور الدين لأ . . نضافته أجمل شىء فى حياتى .
- وإذا قلت لك أنا ليك على طول يابصيرى
- برضه لأ
- ياعبادى يازفر
- ضحك بصيرى
- ماله العبادى الزفر ؟ . . مش حبيبع صاحبه

عاد لرفيقة تماسكها .

- ياجليلة متشتميش بصيرى ده راجل جدع . . . بس أنا مش عايزه من نور الدين أى حاجة . . . عايزه بس أقعد معاه أشوف عينيه .

أراد بصيرى أن يختم الموقف .

- بس كده . . أحاول .

وتركها بصيرى وانصرف ، وقد اختلطت الأمور فى ذهنه ولم يعد يتبين شيئا .

رفيقة الغازية تحب نور الدين . ولماذا نور الدين بالذات ؟ إنها لا تعرفه . كل ما رأته منه لمحة وهو يلعب فى المرماح . نور الدين بيضاله فى القفص . . . يدى الفوله للى بلا أسنان . رفيقة التى تهز المديرية ويلقى اليها الأعيان الذهب تحت قدميها تحب نور الدين . لماذا نور الدين بالذات ؟ والشيخ الطيب أين هو ؟ ليرى ويسمع . . . لقد سمعه بصيرى يقول أن نور الدين سيقفل هذا البيت وها هى سيدته تحبه . . . رفيقة عنيدة لن تهدأ حتى تدخله بيتها .

كان بصيرى يسير مسرعا وهو يتجه إلى مشايخ عطيه ترى ماذا سيقول نور الدين عندما يعرف ما حدث اليوم ؟ مائة جنيه ذهبا ثمنا للحظة ترى فيهـا رفيقة عيونه . . ثمن نور الدين أغلى من ثمن رفيقة .

وصل بصيرى إلى منزل نور الدين فى مشايخ عطية . . طرق الباب لم يسمع ردا ففتحه . دخل فلم يجد أحدا خرج إلى الأرض لينظر نور الدين فوجده لابسا سرواله يجمع السنابل ويحزمها . إنه يعمل بمفرده . أحبتك رفيقة وهى لم تر منك إلا رجلا على فرس ، ولو رأتك الآن لأدركت أنك تستحق أكثر من حبها وحب كل البشر .

نادى بصيرى نور الدين .

- يانور الدين . . يانور الدين

رد عليه نور الدين

- تعالى يابصيرى لم القمح معاى
- كفاياك كده الشمس سخنه قوى . . تعالى نقعد فى الساقيه
- أهو أنت دايما تعطل

ترك نور الدين السنابل واتجه نحو بصيرى ومضيا إلى الساقية يجلسان تحت ظلال تكعيبة يغطيها نبات الخروع .

استقلى نور الدين على الأرض المفروشة بالتبن وارتمى بصيرى بجواره .

فكر بصيرى أن يقص على نور الدين قصة رفيقة ، لم يستطع . وجه نور الدين يصده يمنعه من فتح أى موضوع .

أخذ بصيرى ينظر إلى أوراق الخروع

- ياأخى كنت زرعتوها عنب مش خروع
- الخروع فيه الشفا من كتير من الأمراض . . ياأخى بطل نقد .
- إلا قل لى يانور الدين . . . انت عندك قلب ؟
- تقصد إيه
- يعنى عندك قلب
- ياأخى ليه مش إنسان والا حيوان . . . يابصيرى انت جاى تعطلنى علشان تقول لى عندك قلب . . ولا معندكشى .
- أصلى بحب
- متحب
- بحب جليلة
- جليلة مين ؟
- الغازية
- يافتاح ياعليم ياصباح ياكريم
- احنا قربنا العصر دلوقت
- بتحب جليلة وعاوزنى أعمل لك ايه ؟
- يابصيرى بطل هزار
- انت مش حتوب . . . الله يتوب عليك أنا كنت بفكر أروح أهدم البيت دكه على اللى فيه . . وكنت متصور انك حتكون معاى .
- تهدمه . . الواحد يعيش من غيره ازاى
- مش حهدمه . . . ربنا يهدمه
- آه لو شفت رفيقة . . الصدر إيه . . والوسط إيه . . عليهـا سيقان ولا نعومة الكافور والردف يابوى . .
- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم . . . بصيرى قوم روح .

قال بصيرى وهو يضحك .

- رفيقة عايزاك . . عايز تشوف عينيك وتدينى ميت جنيه دهب.قام نور الدين وحمل بصيرى بين يديه . .
- أنا حرميك فى الساقيه . .

وألقى به فى بئرها ، وبصيرى يصرخ وقد تعلق بحبال قواديس الماء .

- والله انت معندك رحمه

شوفها وأنا آخد الميت جنيه

خرج بصيرى مبلولا فى مكانه بينما أغمض نور الدين عينيه وغاب فى النوم .

عرفت رفيقة أنه لا أمل لها فى لقاء نور الدين . لم تيأس . . ؟ أخذت تتابعه فى كل مرماح . اكتفت برؤيته وهو يلاعب الفرسان .

قالت زميلاتها وقريباتها فى الكار إنها تغيرت . كما قال الرجال ذلك . أصبحت شاردة لا تركز مع أحد . لم تعد تعطى المتعة من داخلها . تحولت جسدا باردا ولكنه جميل .

ذهبت رفيقة إلى أكثر من مولد لترقص . توقفن عند كل حلبة مرماح لم تجد نور الدين . قالت لجليلة .

ـ نور الدين مش موجود . . . غايب ليه مدة ياجليلة . . . حتى الشوفة اتحرمت منها .

كان وجهها مصفرا وهى تكلم جليلة . . شفتاها تهتزان بارتعاشة ظاهرة ، عيونها متعبة .

ـ مش حرقص الليلة . . . ومش حنام مع حد . . . الرقص والرجاله قلنا وعد ومكتوب . . . طب وغياب نور الدين برضه ده وعد ومكتوب ياجليلة . . . وعد إيه ده يابوى ؟ يكنشى عيان والا حصلت له حاجة .

عادت إلى البيت وعادت معها جليلة ، بصيرى غير موجود لتعرف أخبار نور الدين . . سافر العابدى اللعين إلى السودان . هو أيضا وعدها ومكتوبها

لبست بردة وغطت وجهها ومضت نحو الساحة .

وجدت امرأة قرب الساحة سألتها عن بيت الشيخ مصطفى والد نور الدين أشارت المرأة إلى البيت . تشجعت جليلة وسألتها عن ابنه نور الدين أخبرتها المرأة أنه سافر إلى مصر ليتعلم فى الأزهر الشريف . تركت المرأة كأنها تتجه إلى منزل

أخبرت جليلة رفيقة بما سمعت . قالت جليلة بصوت حزين .

ـ سافر وسابنى والله لروح له آخر الدنيا .

ـ تروحى فين يابنتى دى مصر عالمها كبير . . . انتى عارفه هوه فين ولو عرفت حتقولى له ايه ؟

حقوله يانور الدين . . عايزاك وعايزه أتوب . . ده الحب وعد مكتوب .

وفى الصباح اتجهت رفيقة إلى المغدية لتأخذ مركبا إلى نجع حمادى لتركب القطار إلى مصر .

مصر مدينة كبيرة عالم مختلف . ولكنها امرأة جيلة لها دائما مكان فى أى بقعة من الأرض . . اتجهت إلى حى الأزهر فلابد أنه هناك ولابد أن تجده .

مرت الأيام وهى تسير ما بين حى الأزهر والحسين والغورية . تنظر إلى الوجوه فلا تجد نور الدين . طال انتظارها . انتهت نقودها . عادت إلى حرفة الرقص تمتع رواد المقاهى والموالد برقصها . . أعجب بها الرواد كثيرا فهى حس جديد يختلف عن راقصات مصر ، بحيويتها الدافئة . . لم تتوقف عن البحث . عاشت حياة غريبة ترقص بالليل وتزور مشايخ القاهرة بالنهار لعله يكون بين الزوار .

اهتزت فى مقام الحسين . بكت وهى تمسك بخشب مقام السيدة زينب وتدعو الله :

ـ يارب أقابل نور الدين . . أشوفه ياست ببركتك

ولكن الله لم يستمع اليها والسيدة أعرضت عنها فلم تر نور الدين ، هكذا تقول .

أصابها اليأس من لقائه . كرهت القاهرة ضاقت بحاناتها وبمشايخها لا أحد يفهم . . رجعت إلى الأقصر لتمنح نفسها لطلاب المتعة .

فرحت جليلة بعودتها كثيرا.كان البيت مظلما دونها . خف الزوار . وقل دخل البيت ، وقد أصاب جليلة السأم أن تعمل دون رفيقة .

قالت جليلة :

ـ كل حاجة حترجع حلوه زى زمان . .

لم ترد رفيقة فلن يعود شىء مثل زمان . انها لا تعرف هذا الزمان . كل ماتعرفه أن المقدر والمكتوب ألقيا فى طريقها بنور الدين الرجل الوحيد الذى لا تستطيع الحصول عليه .

تغيرت صورة رفيقة بعد عودتها من القاهرة . خفتت ضحكتها ، وسكنت روحها ، ولم تعد تختار رجالها . تساووا جميعا فى نظرها . . فقدت الحرية الوحيدة التى كانت تمنحها لنفسها . لم يكن أحد يهتم بهذا التغيير غير رجلين بصيرى العبادى وسيد أبو حسين الزغبى .

كان بصيرى الوحيد من بين الرجال الذى تأنس اليه . كان يحترمها ويفهمها . لم يمسسها ولم يشتهها فهى عاشقة صديقه . كانت عندما تراه ترحب به وتترك زوارها وتقضى اليوم كله بصحبته وصحبة جليلة التى عمقت علاقتها به . كانت تسأله عن نور الدين وعن أحواله . ولكن بصيرى لم يعد يأتى بانتظام ، فقد ورث عمل أبيه فى تجارة الجمال . يذهب إلى السودان ثم يعود منها إلى القاهرة ليتوقف عندها وقتا قصيرا تتمنى أن يعود ليحدثها عن نور الدين .

قال لها ذات يوم وكان فى زيارتها

ـ نور الدين هنا . . . رجع خلاص وبيشتغل فى قنا

اهتزت . . . وقالت بصوت حزين عميق

ـ نفسى أشوفه يابصيرى . . نفسى أكلمه كلمة واحدة

ـ والله معارف ازاى يارفيقة . . . نور الدين اتغير معدش بيروح المرماح . . ولا بيغضب . . . وقلبه رق رقة الميه . . نور الدين طمطم يارفيقة . . . محدش عارف . . . أنا عارف وأنا متأكد . . . وشفت السر .

ـ وأنا متأكدة طول عمرى إنه مطمطم . . . هو حد يعمل فيه كده الا راجل مطمطم . دى زاتته كان فيها سر . تعرف يابصيرى أنابجشتهيش نور الدين . أنا نفسى أشوفه بس . . أقعد معاه . . .

دخل عليها سيد أبو حسين سكران . كان يعرف الصداقة الحميمة التى تربطها ببصيرى .

ـ ازيك يابصيرى

ـ أهلا ياعمدة

ـ جيت م السودان

خرج بصيرى وتركها منفردين انه يعرف أن هذا الرجل يحبها . قال بصيرى لنفسه . . « ياسبحان الله الدايرة مبتتقفلشى أبدا . . . كل الأشياء التى تلتف حول نور الدين تتغير . بصيرى ، رفيقة ، سيد أبو حسين . منذ أن سافر معه السودان لم يعد يجد متعة فى زيارة جليلة . إنه يذهب بحكم العادة الجلسة .

فى هذا البيت لها طعم خاص لا يستطيع أن يتخلص منه . وقد بدأ شىء ما يتحرك بداخله يعذبه كلما عاد من عند جليلة . وعذابه الأكبر حين يلتقى بنور الدين . إنه لا يستطيع أن ينظر إلى وجهه . إنه يتعجب منه ما الذى يجعل نور الدين يتقبل صداقته .

ورفيقة يأكل الحزن عينيها ومع ذلك يزيدها جمالا . مات أبوها فتولت رعاية البيت والبنات . تزداد رقة وقسوة .

وسيد أبو حسين هدأ وانهد أصبحت كلمة رفيقة لديه أمرا . يأمر وينهى فى قريته ليعود اليها طفلا وديعا وكأنه ليس عمدة أقسى قرية فى المحافظة . يقود أهلها بالقوة والجبروت .

قال لها فى ذلك اليوم :

- أنا عايز أجوزك يا رفيقة .

لم تأخذه مأخذ الجد كان سكرانا

- يا عمدة اعقل .. أنت سكران

- أنا بكلم جد

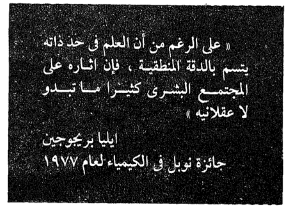
- لأ انت سكران

تركها وانصرف ثم ذهب إلى وكالة النخيل لم يخرج من حجرته . انشغل رجاله عليه .

طرق بابه واحد منهم .

- مش عايز حاجة ياعمدة

- روحوا انتوا . . وأنا جاى بكره



حضارة الحاسب

مجتمع المعلومات .. ملامح عامة وتأملات

د. السيد نصر الدين السيد

مجتمع المعلومات .. اسم اطلق على طور جنين من اطوار تطور المجتمع البشرى مجتمع حلت به روح تقنية المعلومات بسماتها الفريدة . والتى عرضنا لها فى مقال سابق فكان لابد من أن تعاد صياغة فكرية افراده ... وأن يعاد تشكيل العلاقات بينهم وأن ينشا بين هذا المجتمع وبيئته موقف جديد .

فى البدء كانت المادة بشتى صورها موضوعا لفعل الانسان . أكتشف الزراعة واسس القرية مجتمعا مغلقا .. بطىء الايقاع .. منكفئا على الذات . وظهر المجتمع الزراعى بأرضه وحرفه ليؤمن حياة الانسان بانتاج الماديات سلعا يدوية ومزروعات ثم ميكن الانسان فعله واخترع الألة ، ليمد من قدراته الجسدية ، وانشأ المدينة مجتمعا مفتوحا .. سريع الايقاع . وظهر المجتمع الصناعى بادواته ليشبع الحسيات سلعا مصنوعة وخدمات .

واليوم جاء دور العقل ليصبح بكافة انشطته وعملياته ووظائفه ، موضوعا لفعل الإنسان فميكن الإنسان فكره .. واخترع الحاسب ليمد من قدراته العقلية وبدأت ملامح مجتمع جديد فى التشكل والظهور ، مجتمع ادمجت تقنياته اطراف المعمورة فى كيان عضوى واحد فأصبح مجتمع المدينة العالمية أو العالم المدينة . وبدأ المجتمع المعلوماتى فى الظهور بحواسه وتقنياته ليشبع الذهنيات بانتاج المعرفة والمعلومات وانفصلت ، لأول مرة فى تاريخ البشرية ، صناعة المعرفة ، من جمع وتخزين وانتاج للمعلومات ، عن صناعة المادة ، واستقلت فى كيان منفرد وفريد ، صناعة وليدة تنمو باطراد غير مسبوق وتعيد صياغة بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية .

ونقف ونتساءل أى عواقب يمكن أن تستشف ...؟... وأى آمال يمكن أن ترتجى ....؟.. وأى مغزى يمكن استخلاصه ...؟ من هذا التحول الحاسم والخطير .

الخروج من دائرة الزمن ونهاية التاريخ

تسارع ايقاع انشطة الحياة ، مادية كانت أو ذهنية هو علامة على تطور المجتمع البشرى المستمر ودلالة على تزايد تعقد بنيته ، والحس الباطنى بالزمن لعصر ما تحدده التقنية السائدة وتشكله . تلك بديهيات يؤيدها استقراء تاريخ تطور المجتمع البشرى ... فما هو الجديد اذن ؟... إنه الحساب ... هذه الآلة — الكيان التى يقاس زمنها الباطنى بالندوة ثانية . وهى فترة لا متناهية الصغر ، لوتصورناها فرادا لكانت الثانية ، مقارنة بها ، هى الصين بسكانها البليون (الف مليون) . وفى المقابل لا يتمكن العقل البشرى من تمييز فترة زمنية تقل عن جزءا من المائة من الثانية أى أن وحدة الزمن الداخلى للإنسان تزيد عن مثيلتها فى حواسب اليوم بعشرة ملايين مرة . إنه اذن الاختراق .. اختراق الحد الأدنى الضرورى توفره للعقل البشرى، ليتمكن من مواكبة الفعل ومتابعة الحدث . فلقد تجاوزت للمرة الأولى ، سرعة ايقاع زمن الآلة نظير تهافى الانسان ونشأ وضع جد فريد .

فهل سيتوفر لإنسان تلك الحضارة .. حضارة الحاسب .. إن سيطرت الأداة .. الحس الضرورى لمواجهة الخطر ..؟.. والوقت الكافى لكى يحلم ..؟.. والتأنى اللازم ليمارس حرية الاختيار ..؟.. ام ستسلبه الآلة مقاليد أمره ..؟.. وتسرق حلمه ..؟.. وتقذف به إلى خارج دائرة الزمان ..؟

وينضغط الزمن فى الحاسب ويتداعى ، فما سنوات الواقع وقرونه إلا ثوانيه . ويبدأ عصر العرافة الجديدة .. بتمثيل الواقع فى الحاسب ومحاكاته وبهذا يمكن دراسة سلوك منظوماته وكياناته ، مادية أو حية .. طبيعية كانت أو اجتماعية لأماد تطول . إنه التنبؤ بالآتى والتخطيط لما سيكون ولكن التنبؤ لا يتم إلا لما يمكن نمذجته فى نموذج MODEL يعكس تصورنا للواقع بآلياته وعلاقاته العلية . والتخطيط ما هو إلا التحكم والسيطرة على التعاقب الزمنى لأحداث قادمة . ألا يفضى بنا كل هذا إلى قيام مجتمع مبرمج PROGRAMMED محددة له سلفا علامات الطريق ..؟.. حينئذ وحتما ستكون النهاية نهاية التاريخ ..!..

تنميط الفكر وقولبة الإنسان

منهجية الحاسب .. صارمة فى قواعدها لا تقبل الجدل .. جامدة فى بنيتها لا تستسيغ التبدل . ومنطقه هو المنطق الصورى ممثلا فى واحد من انقى صورة .. المنطق الرياضى . إنه المنطق الذى يعنى بوصف العمليات الفكرية .. بمعزل عن المحتوى والمضامين . وهو ايضا منطق التجريد الذى لا يخاطر بالوقوع فى الخطأ ولا يتجاسر على التعامل مع الغموض . إنه ، فى إيجاز منطقى يهبط بالمعرفة الى الشىء القابل للحساب ...

ومنطق الإنسان جدلى بطبعه .. مرن فى بنيته .. يقبل الخطأ ويسمح بالغموض ومنهجية تفكيره تقوم على «الاستفهام وتطوير العقل الناقد والاتساق الثقافى بين معارفه المندمجة فى كل مفهوم» على حد قول جاك ايلول مؤلف كتاب «المجتمع التكنولوجى» إنه المنطق الذى يمنح الانسان ماهيته وهى المنهجية التى تكسبه تفرده بين الكائنات .

فهل تؤدى الفة التعامل مع الحاسب إلى تكيف عقل الإنسان مع منطق الآلة ومنهجيتها . . ؟ . . فتنمط ماهيته . . ويتقولب فكره . . ويتبرمج فعله . . ويتحول إلى «إنسان على المقاس» . . مقاس الحاسب . . ؟

التحاور المتنائى واقعا ملموسا

« . . تجلس الابنة المراهقة أمام احد طرفيات الحساب الموجودة بالمنزل ، تثرثر عبرها مع ثلاثة من رفيقاتها وبجوارها تقف الأم بصبر نافذ تمنتها على الانتهاء . فزفاف الابنة الكبرى الخميس القادم وهى تريد زيارة . . ! بعض محلات وسط المدينة لشراء ما يتطلبه الحفل من حاجيات . أما الأب ، الموظف بأحد الوظائف الحكومية ، فيجلس أمام طرفية اخرى يؤدى مهام وظيفته . . فهو الآن فى وقت عمله الرسمى ، ويشغل الابن الأصغر الطرفية الثالثة . فبعد أن انهى مباراة شطرنج ساخنة مع الحاسب بدا فى تلقى درس عن كان واخواتها وفى تلك الاثناء يذرع الابن الأكبر ارجاء الغرفة متململا فى انتظار خلو احدى الطرفيات فهو يرغب فى الاطلاع على بعض الأوراق المنشورة حديثا واللازمة لاستكمال بحثه الذى ينوى تقديمه للحصول على درجة الدكتوراة . . »

لا ينتمى هذا المشهد إلى الخيال العلمى بأية حال . فالكثير مما جاء به قد أصبح بالفعل واقعا معاشا . العمل من منازلهم . . التسوق من منازلهم . . هى صور شتى من صور التحاور المتنائى فى واقعها الملموس . وهى الصور التى نجدها اليوم فى الكثير من بلدان العالم امرا حادثا وممارسة يومية .

يحمل لنا المشهد السابق فى طياته الشىء الكثير وينطوى على معان عدة . فهو يعنى ، من ضمن ما يعنيه ، تحرر الإنسان من قيود الزمان والمكان . . . ! فلقد إنتفى لزوم الانتقال المادى لاتمام الفعل إكتفاء ببث الأفكار . إنها ثورة فى التعليم . بتفريده . . فكل يتلقى المعرفة بوتيرة تتفق وقدرته على الاستيعاب . إنها الثورة فى انماط العمل . . فلم تعد هناك حاجة إلى تجميع البشر فى المصانع أو إلى رصهم فى المكاتب . لقد استعادت الأسرة دفء جوها العائلى الذى حرمتها منه طويلا حمى السعى وراء «لقمة العيش» . اتراها العودة إلى ازدهار البيوت كمراكز عمل ومن ثم ظهور الاقتصاديات المنزلية COTTAGE INDUSTRY TYPE . . . من جديد . . . ؟ . . وبهذا تكون تقنيات الغد قد نقلتنا إلى مجتمع الأمس . . ! إنها اخيرا وليس اخرا ، الزيادة النسبية فى عمر الانسان باتاحة المزيد من الوقت له للعمل الابداعى وبتوفير المعرفة له متى شاء فلقد اصبحت المعرفة طوع بنانه ، وليس فى اللفظ مجاز ورحم الله زمانا كان طلاب العلم فيه يجوبون الأقطار وراء شيوخهم ليحظوا بالمعرفة .

وبعد . . لقد عرضنا فى هذه المقالة بعضا من ملامح مجتمع قيد التكوين . . فذكرنا القليل واغفلنا الكثير . . والقضية هى الوعى بأبعاد القادم حتى لا يسقطنا من جعبته التاريخ ■

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان الدكتور باول كرادسى يهوديا ، تعلم فى ڤينا وبرلين وتخصص فى اللغات السامية . . العربية والعبرية والسريانية . . وكان يتقن أثنتى عشرة لغة من اللغات الحية والميتة ، وقد هرب من النازية وجاء إلى القاهرة . وأصبح استاذا فى كلية الآداب بجامعة القاهرة .

كانت القاهرة ملجأ اليهود الهاربين من النازية . .

الدكتور ماكسى ما يرهوف طبيب العيون الشهير الذى أصبح من أعلام المستشرقين . ودرس اللغة العربية ، ولمع اسمه فى القاهرة فى الجيل الماضى . وتحدث عن فلسفة اليهودى موسى بن ميمون تلميذ فيلسوف الإسلام ابن رشد .

اسرائيل ولفنسون الذى تلقب باسم (أبى ذيب) وأصبح أستاذا فى دار العلوم وفى كلية الآداب بجامعة القاهرة . . وقد منحه الدكتور طه حسين لقب الدكتور إسرائيل ولفنسون عندما أعد على يدى عميد الأدب العربى رسالة الدكتوراه .

وهذا الرجل النحيف ضئيل الجسم . لامع العينين الزرقاوين . عصبى المزاج ، مضطرب الحركات . . الدكتور بادل كرادوس .

كان يذهب إلى الجامعة من بيته فى الزمالك ويعود ــ أيضا ــ ماشيا على قدميه ولا يركب الترام بستة مليمات . وكنت اقع بين براثنة احيانا وهو استاذى فأمشى معه على شاطىء النيل من الجيزة حتى كوبرى الزمالك . وكانت له محطات تحت الأشجار الباسقة فى ذلك الزمان ، ويحلو له أن يتحدث فى انفعال شديد فى ظل شجرة .

حول غرف شقته كلها إلى مكتبة فهدم الجدران ، ولم تصبح فى البيت غرف غير غرفة المطبخ والحمام .



وغطت الرفوف الجدران من الأرض والسقف . . وكان كل ما يملكه هو الكتب ، ومكتب خشبى وكرسى وشماعة ملابس يضع عليها ثيابه ، واريكة يستخدمها لجلوس الضيوف ، وينام عليها بعد ان ينصرف الضيوف .

كان طعامه الوحيد هو قطع السجق يقليها فى الزبد على نار موقد السبرتو الصغير الذى يصنع عليه القهوة . وكانت متعته أن يأكل قطعة من الملبن يحلى بها بعد الطعام ثم يشرب القهوة ويدخن السجائر التى كانت مصرية مبططة وليست مستديرة . . وكانت تصنع من الدخان التركى ثم اندثرت من حياتنا كما اندثرت أشياء كثيرة . ونحن غافلون .

وماتت زوجة الدكتور كرادسى أثناء الولادة فى مستشفى الدقى ومشينا فى جنازتها فزاد موتها من جنون الرجل ، يعنى جنون العبقرية .

وذات صباح قرأنا فى الأهرام نبأ انتحار الدكتور باول كرادسى الذى شنق نفسه فى الحمام مستخدماً حبل الروب الذى كان يلبسه . . وانتهت رحلة المسكين .

كان الدكتور كرادسى من عشاق الفلسفة ، ويبدو أن موسى بن ميمون فيلسوف اليهود هو السبب فى ذلك . فقد كان ماكسى ما يرهوف وأسرائيل ولفنسون يتحدثان أيضا عن ابن ميمون وفلسفته الرشدية أى المنسوبة لابن رشد .

ولكن الدكتور كرادسى كان صديقاً لنجار من أهل عابدين ، وكان يزوره كل يوم جمعه فى دكانه فى الحارة ويجلس معه على الرصيف ، ويتحدثان معاً بالساعات .

ماذا كان يقول الأسطى محمد النجار للدكتور باول كرادسى ؟ لا أحد يدرى

وقال لى الأسطى محمد إنه صنع للدكتور كرادسى كل شىء فى شقة الزمالك . . رفوف الكتب والمكتب والكرسى والأريكة والشماعة وقلت للاسطى محمد إن هذه المصنوعات الخشبية من أجمل ما رأيت ؛ فقد كان الاسطى من عباقرة النجارين فى القاهرة .

وقال لى الدكتور كرادسى إن الأسطى محمد عمد أركان مذهب البهائية . وإنه فيلسوف ، ولذلك يأتى إليه كل يوم جمعه لمناقشته فى موضوعات فلسفية .

ومن عجائب المصادفات أن الدكتور كرادسى قال لى وكنت أسهر معه إنه يعد بحثا يثبت أن القرآن شعر . . ولما عارضته غضب وثار . . ولكنه لم يستطع التطاول على القرآن . . ثم انتحر .



من أدب الخيال العلمي

لعلنا راحلون

راى براد بيرى
ترجمة حسن حسين شكرى

كان مخلوقاً غريباً لا تروى حكايته . حَكَّ شعره المتدلى فوق عنقه ، وهو راقد بين نعاس ويقظة . والعينان موصدتان ، ضغط يديه على مادة مقززة .

هل كانت الأرض تهز نيراناً قديمة تحت قشرتها ، وهى تتقلب فى سباتها ؟ أم كان الجاموس يجوس تراب المروج ، وسط أعشاب صافرة ، ويقرع سطح التربة ، متنقلاً كجو مكفهر ؟ .

ليس الأمر كذلك .
ماذا ؟ ماذا إذن ؟

فتح عينيه ، فإذا هو غلامٌ يسمى هو ـ أوى ، من قبيلة عرفت باسم طائر من الطيور ، تعيش جانب تلال سُميت ظلال البوم ، تُناوح المحيط العظيم نفسه ، كان ذلك فى يوم شرٍ مستطير ، دونما سبب .

حملق هو ـ أوى ، فى مصاريع الخيمة التى ارتجفت كوحش كاسر يتذكر الشتاء .

فَكَّرَ ، قال ، أخبرنى عن هذا المخلوق الرهيب ، من أين يأتى ؟ ومن سيقتل ؟

رفع مصراعاً من مصاريع الخيمة ، هُرع إلى قريته .

انقلب بأناة ، إلى غلام ، عظام وجنتيه السود اوبين هياكلُ طيور صغيرة مُحَلِّقة . رأت عيناه البنيتان سماءً مليئة بعظمة الخالق والسحب ، سمعت أذنه كأسية الشكل ، أشواك النبات تَدُقُّ طبولَ الحرب ، ولكن السر الأعظم سحبه فى سكون إلى حافة القرية .

وهنا ، قالت أسطورة ، إن اليابس زحف مثل مَدِّ البحر إلى بحر آخر .
وبين هنا وهناك وجدت أصقاعُ من اليابس تعادل كثرتها ما تناثر من نجوم فى سماء الليل .

وفى مكان ما ، من تلك الأصقاع البرية ، حصدت العشبَ جحافلُ جاموس أسود . وفى هذه البقعة ، وقف هو ـ أوى ، بطنه فى حجم قبضة يد ، متعجباً ، باحثاً ، مترقباً ، خائفاً .

هل أنت أيضا ؟ قال ظلُّ صقر .
إلتفت هو ـ أوى .
كان ظلُّ يد جده ، هو الذى كتب ذاك السؤال على وجه الريح .

لا . رسم الشيخ علامة بالتزام الصمت . لاك لسانه الأمس فى فم بلا أسنان .

كانت عيناه جدولين صغيرين يجريان خلف محاجرهما الغائرة ، ورمال متكسرة تغمر وجهه .

والآن ، تقدما إلى حافة النهار ، جذبهما المجهول إلى الاقتراب .
فعل الشيخُ كثيراً ، لأن بعض الإجابات الطنانة من أى اتجاه ، قد لا تفيد شيئاً ، سوى أن كتلاً هائلة من أخشاب الجو قد تساقطت من سماء قاصية . ولكن الريح لم ترد ، لم تحدث غيرَ نفسها .

أشار الشيخ بأن عليهما مواصلة البحث العظيم . قالت يداه كأنما أفواه ، كان هذا يوم صغار الأرانب ، وكبارها التى بلا فراء . لم يُسمح لمحارب واحد أن يأتى معهما . لابد من اقتفاء أثر الأرنب البرى والنسر المائت معاً . لأن صغير السن وحده هو الذى رأى الحياة أمامه ، والطاعنُ فى الكبر وحده هو الذى رأى الحياة خلفه ، والعوانُ بين ذلك كان مشغولاً بالحياة ، فلم ير أى شىء .

دار الشيخ متمهلاً فى جميع الاتجاهات .
نعم ! لقد عرف ، بل تيقن وتأكد أن هذا الغموض كفيلٌ بانتزاع البراءة من المولود الجديد ، والأعمى حتى يرى بوضوح شديد .
أَقْبِل ! قالت الأصابعُ المرتعشة .
تشمم الأرنب والصقر الدنيوى ، أزح ظلهما من القرية إلى جو متقلب .
فَتَشَا التلالَ العالية ليريا ما إذا كان حجر منها يرقد فوق حجر قمة حجر آخر ، وأن جميعَ الأحجار مُرَتَّبَةٌ على هذا النسق . تأمَّلا المروج ، لم يجدا سوى ريح نكباء ، لعبت بأرجائها طوال النهار كما يلعب أطفالُ القبيلة عثرا على رؤوس رماح متخلفة عن الحروب القديمة .

لا . رسمت يدُ الشيخ على صفحة السماء ، صورةَ رجال هذه الأمة ، وغيرها من الأمم القابعة خلف نيران الصيف ودخانه ، ونساء الهنود الحمر ، يقطعن الأخشاب . ليس ما نسمعه هو صوت الرماح المتطايرة .

وحين توارت الشمس بربوع أمة صيادى الجاموس ، نظر الشيخ إلى أعلى .



صرخت يداه فجأة ، الطيور ، راحلة إلى الجنوب ! انتهى الصيف !

لا . قالت يدُ الغلام ، لقد بدأ الصيف تواً ! لست أرى طيوراً !

قالت أصابعُ الشيخ ، إنها على ارتفاع شاهق لا يشعر معه برحيلها غيرُ الأعمى .

إنها تظلُ القلبَ أكثر مما تظلُ الأرض . أشعر أنها تمر في دمى إلى الجنب . الصيف يرحل .

ربما نرحل معه . لعلنا راحلون .

لا ! صرخ الغلامُ ، إنتابه الخوفُ فجأة . إلى أين نذهب ؟ ولماذا ؟ ولأى شىء ؟

من يدرى ؟ قال الشيخ ، قد لا نتحرك . ربما نرحل ساكنين بلا حراك .

لا ! عُدْ من حيث أتيت ! صاح الغلامُ ، فى السماء الخاوية ، الطيور غير ظاهرة ، لا ظل لها فى جو السماء . ابْقَ ، أيها الصيف !

لا فائدة ، قالت يدُ الشيخ الوحيدة التى تتحرك من تلقاء ذاتها ! لا أنت ، ولا أنا ، ولا قومنا جميعاً ، نستطيع إبقاء هذا الجو . إنه تغير الفصول ، أتى ليستمر حدوثه على الأرض فى كل العصور .

تساءل الغلام ، لكن من أين يأتى ؟

أجابه الشيخ ، بالطريقة التى تراها .

وفى الغسق ، نظرا إلى أمواه الشرق العظيمة المترامية بعالم لم يرتاده إنسان .

إنه هناك ، إنقبضت يدُ الشيخ ، إندفعت بقوة . إنه هناك .

وعلى مدى البصر ، احترق ضوءٌ وحيدٌ على الشاطىء .

ولما بزغ القمر ، استلقى الشيخ والغلام الصغير على الرمال ، سمعا أصواتا غريبة تهدر فى البحر ، شمّا رائحةَ حرائق عنيفة لنار غدت قريبة على حين غرة .

زحفا على بطنيهما . رقدا يحملقان فى الضوء .

وكلما ازداد نظر هو ـ أوى إلى هذا الضوء أحس ببرودة أشد ، عرف أن ما قاله الشيخ جميعاً ، كان حقا .

وباقترابه من هذه النار المتقدة من عيدان الأعشاب والطحالب ، التى أومضت وميضاً باهراً ، مع نسمات المساء العليلة واشتدت برودتها فى قيظ الصيف ، وجد مخلوقات لم ير لها مثيلاً من قبل .

كان هؤلاء رجالاً ، ذوى وجوه كالفحم المتوهج المشوب بالبياض ، تقاربُ زرقةُ عيون بعضهم زرقةَ السماء . كست وجناتهم وذقونهم جميعاً شعور لا معة كثة ، وتلاقت فى نقطة واحدة . وقف رجلٌ منهم ، رافعاً شعلة مضيئة بيده ، وفوق رأسه قمرٌ منير من مادة شديدة اللمعان ، يشبه وجه سمكة . وغطت صدور الآخرين أقراصٌ براقه رنانة ، أحدثت رنيناً خافتا حين تحركوا . وفى أثناء ما كان هو ـ أوى ، يراقب المشهد ، خلع بعضهم تلك الأشياء البراقة الرنانة من فوق رؤوسهم ، ونزعوا أصداف سراطين البحر التى تمشى الأبصار من فوق صدورهم وسواعدهم وسيقانهم ، وقذفوا هذه الأغماد المنبوذة فى الرمال . ولما فعلوا هذا ، إنفجرت تلك المخلوقاتُ ضاحكة ، بينما وقف خارج الخليج على سطح المياه شبحٌ أسود ، لم يكن سوى قاربٍ طويل هائل ساده الظلام ، علت صواريه أشياءٌ كالسحب الممزقة .

مضت فترة طويلة ، تنفسا فيها الصعداء ، انصرف الشيخ والغلام .

ومن فوق تل ، شاهدا النار التى لم تكن الآن أكبر من نجم . وترى بلمح البصر ، وإن أغمضت عينك لا تراها .

بقيت النارُ ساكنةً .

تساءل الغلام ، أهذا هو الحدث العظيم ؟

كان وجه الشيخ كوجه نسر هوى من عَلٍ ، مليئاً بسنوات مفزعة ، وبحكمة لا تجهدى . بدت عيناه باهرتين ، كما لو أنهما أغرقتا فى بئر ماؤه صافٍ نمير ، يمكن أن يُرى فيه كل شىء ، بل مثل نهر شرب السماء والأرض وعرفهما حَقَّ المعرفة ، قبل الأمر فى صمت ، لا ينكر معه تراكم التراب ، والزمن ، والصورة ، والصوت ، والمصير .

أومأ الشيخ إيماءة واحدة .

هذا هو الجو الرهيب . والكيفية التى ينتهى بها الصيف . هذا ما جعل الطيور تدور نحو الجنوب ، بلا ظل ، عبر أرض محزنة .

توقفت الأيدى البالية عن الحركة . انتهى وقت التساؤل .

وبعيداً ، وثبت النار بخطوات سريعة . تحرك مخلوق . أومضت المادة البراقة فوق جسده المغطى بصدفة سلحفاة . كان كالسهم الذى يحدث جُرْحاً فى وجه الليل .

بعدئذ ، تلاشى الغلامُ بجوف الظلام ، تبعه النسرُ والصقرُ اللذان عاشا فى جثمان جده الحجرى .

وفى السفح ، إهتاج البحر ، صَبَّ موجةً عظيمة أخرى من الملح فى بلايين الجزئيات التى انسحقت ، وهسهست كأنها سكاكين محتشدة بطول الشواطىء القارية



حديث مع الدكتور ناجى نجيب

هل الأدب العربى مقروء فى أوربا ؟

عبد الحميد أحمد على

« قنديل أم هاشم » ، « ثرثرة فوق النيل » ، « جمهورية فرحات » ، « مأساة الحلاج » .. اعمال عربية يقرؤها الألمان .. يقف خلفها واحد من أبناء مصر العاملين فى صمت ودأب على نشر الثقافة والأدب العربيين فى أوروبا .. د. ناجى نجيب واحد من هؤلاء الذين يساهمون فى اعلاء صورة العرب الحضارية فى اذهان الغرب .. فى زمن كثر فيه الكلام عن العرب .. هل توجد عندهم ثقافة .. وهل لديهم أدب ؟ والرجل صاحب مؤلفات بالألمانية عن الأدب العربى تدرس فى جامعة برلين الحرة بالمانيا الغربية حيث يعمل بقسم الدراسات العربية والإسلامية .. وهو مساهم نشط فى المكتبة العربيه فله ست كتب منها : « النزوع إلى العالمية » « يحيى حقى وجيل الحنين الحضارى » و« الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس » و« قصة الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ » بالإضافة إلى عديد من الترجمات إلى اللغة الألمانية .. ومن برلين كان هذا الحوار الشيق الذى يتحدث فيه مضيفى حول قضية ترجمة الأدب العربى .. حاضرها .. ومستقبلها .. :)



■ الأدب العربى مترجماً .. هل هو مقروء ؟

■■ نعم ، ولا .. هو مقروء فى حدود ، إمكانات دور النشر التى تنشره ، وهى عادة دور نشر صغيرة ، أى أنه لم يصل بعد إلى وعى الجمهور العام ولم يدخل دورة توزيع دور النشر الكبيرة ، ولذلك أسباب ؛ أهمها أنه مجهول . وكل مجهول يحتاج إلى وقت وكذلك إلى جهد للتعريف به ، ويحتاج إلى تعضيد ؛ فالترجمة جهد والنشر مخاطرة ، وبهذا المعنى هو مقروء وغير مقروء .. لم يكتشف هذا الأدب بعد .. وهو مقروء بطبيعة الحال بين طلبه الدراسات الشرقية والإسلامية .. وهذا شىء جديد حتى على الاستشراق .

■ دور النشر المهتمة بنشر الأعمال العربية ، هل هى جهد خاص من ناحية التمويل أم تتلقى مساعدات أخرى ؟

■■ جهد خاص واحياناً خسائر خاصه إذا اردت الحقيقة ، فحتى المكاتب الثقافيه العربية الملحقة بالسفارات لا تهتم ، بل لعلها تنظر إلى الأدب بعين الريبه .. لقد جربت بعض الاتصالات البسيطة مؤملاً أن تقوم بعض هذه المكاتب بشراء مجموعه من الكتب المترجمه للاهداء - مثلاً فى الأعياد ، وهذه ليست نادرة أو فكاهة .. قيل لى : أى أدب تتحدث عنه يااستاذ !! هنا بلاد الأدب .. اترك هذا العبث ، فقلت ماذا افعل والنفس احياناً أمارة بالسوء ! على أن هناك بعض المحاولات لتعضيد الترجمة ، وأنا آمل أن تساهم بورصة معرض الكتاب بفرانكفورت أو جمعية تشجيع آداب امريكا اللاتينية وآسيا وافريقيا التابعة لها فى تيسير نشر مجلد يضم بعض المسرحيات العربية .. آمل ذلك على أى حال .. فالطلب على المسرحية فى المانيا قليل .

□ ما هى الأعمال التى ترجمتها إلى الألمانية ؟

■■ «قنديل أم هاشم» ، «ثرثرة فوق النيل» ، «جمهورية فرحات» ، «والحرام» .. ومجموعة قصصيه أخرى ليوسف ادريس .. «والتبريزى وتابعة قفه» «وسليمان الحلبى» لالفريد فرج «ومأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور وكذلك «مسافر ليل» .. هذا بالاضافة إلى أنى أقدم سلسلة باللغتين العربية والألمانية وآخر ما أقدم فى اطارها هو قصة غسان كنفانى « رجال تحت الشمس » .. وأحضر حالياً مجموعة قصصية لأليفه رفعت ، وهى كاتبه مصريه غير معروفه إلا فى حدود ضيقة ودوافع الأهتمام بها انها ترسم من منظورها بوسائل فنية جيدة وشجاعة .. أدوار المرأة العربية ، وموضوع المرأة العربيه من الموضوعات التى أثارت

الغرب منذ الإحتكاك الحضارى الحديث . من المستحسن أن تتحدث المرأة العربية عن نفسها كطفلة وفتاة وزوجة وأرملة . . لا أن يتحدث الآخرون عنها . . !!

وأسباب الأختيار متعددة ، فانا لا أنكر جانب الإثارة والمعارضة وهذه من وظائف الأدب ، ولكن جماليات قصص «اليفة رفعت» تبرر الإختيار . . على الرغم من إن هذه الكاتبة لم تنتج كثيراً لظروف حياتها الخاصه .

□ على أى إساس يتم إختيارك للأعمال الأدبية التى تترجمها . . شهره الكاتب أم شهرة العمل . . أم المعاصرة . . أم أن هناك أعتبارات أخرى ؟

■■ المشهور فى العالم العربى مجهول فى العالم الغربى ، نحاول بناء بعض الأسماء وتعليقها كواجهة . . مثلاً «نجيب محفوظ» أو «يوسف ادريس» أو «سعد الله ونوس» . . ولكننا لم ننجح حتى الآن . لابد أن يُعرف الأدب العربى وان يرتبط ببعض الأسماء المعروفة حتى يتبلور كشىء موجود فى ذهن القراء . . ودون ذلك فسيظل أسماً بلا مسمى . ولست أدرى ما هو المقصود بالمعاصرة ؟ . إن كان المقصود أن تكون هذه الأعمال بعيدة عن البدائية والسذاجة ، فهذا صحيح . ولننظر إلى كتاب أمريكا اللاتينية . . على سبيل المثال . . كيف يعالجون واقعهم ، إن قدرتهم على مواجهة واقعهم أكبر من قدرتنا ، ومن ثم كانت مكانة آدابهم بين الآداب الأخرى .

ومن شروط الترجمة ان تشعر أن باستطاعتك العبور بالعمل الفنى المختار إلى جماليات اللغه الأخرى التى سيترجم اليها . . هذا شرط أساسى بالنسبة للنقل من العربية إلى اللغات الأوروبية للإختلاف المعروف فى مستويات التعبير . . فالاعمال التى تحكمها جماليات الفصحى التقليدية لا تصلح للنقل مثلاً . نلاحظ أن هناك إنفصاماً بين اللغة والمحتوى كما هو الحال فى أعمال محمود تيمور القصصية الاخيرة . . فاللغة ثوب فضفاض والمحتوى ضئيل ، وأذكر بعض الأعمال المترجمة من العربية إلى الالمانية ومنها قد تتضح الإعتبارات التى تحكم أختيار هذه الأعمال ، طه حسين « الأيام » يحيى حقى « قنديل أم هاشم » ، يوسف إدريس « جمهورية فرحات » و « الحرام » ، صلاح عبد الصبور « مسافر ليل ومأساة الحرج » ، نجيب محفوظ ، «اللص والكلاب» « وثرثرة فوق النيل » و « زقاق المدق » ، الطيب صالح « عرس الزين » وسعد الله ونوس « رأس المملوك جابر » . . . بعض هذه الأعمال من عيون الأدب العربى الحديث . . وهو ما يؤكد أن العامل الذاتى فى الإختيار هو عامل بين مجموعه من العوامل . وأنا لا أنكر العامل الذاتى ، فأنا مثلاً بالنسبة لتكوينى أجد صعوبة فى نقل العواطف المشة والإكلشيهات ، وقضايا الحب الشرقى . هناك أعمال فنية عربية جيدة للغاية ، ولكنها لا تصلح للترجمة وذلك لإرتباطها الشديد بالبيئة التى أنتجها ، أى

الترجمة معاناة ومكابدة .. معاناة فى الترجمة .. ومكابدة فى النشر .. وجهد مبذول بلا مقابل !

المشهور فى العالم العربى .. مجهول فى العالم الغربى !

أى أدب تتحدث عنه يأستاذ .. اترك هذا العبث !

تتطلب من القارىء معرفه جيدة بهذه البيئة . . وهذه صعوبة عامة فى النقل من لغة إلى أخرى . الإغراق فى الخصوصية عائق ، والإغراق فى العموميات والبديهيات عائق . يجب أن يعبر هذا العمل عن الخاص وأن يرتفع فى نفس الوقت إلى العام .

□ المثقفون الألمان لا يقبلون على شراء الترجمات الألمانيه لأدبنا العربى . . ما مدى الصدق فى هذا الموضوع !

■■ أولاً اين هو هذا الأدب ؟ لم يترجم منه غير القليل . من يستطيع ترجمة هذا الأدب ؟ قله أو مجموعه ضئيلة من العارفين باللغتين العربية والالمانيه ، وهم مشغولون بأشياء أخرى . . فى أحسن الأحوال يمارسون الترجمة بدافع ذاتى أو كهواة أو كشىء جانبى والجهد المبذول بلا مقابل . معاناة و « مكابدة » : هذه هى تجربتى مع الترجمة ، ولا اتحدث فقط عن المعاناة ، وانما عن متاعب النشر أيضا .

ان دور النشر الرئيسية التى أتعامل معها تشكو أو قل أنها تشكونى ، فالتعريف بهذا الادب يحتاج إلى جهد ومال ، والمبيعات لا تكاد تغطى النفقات . والطبعات محدودة ، من الفين إلى أربعه آلاف ، مع استثناء الطبقات التى تتم فى ألمانيا الديمقراطية فهى مرتفعة وتنفذ بسرعة . ولكنى أتحدث هنا فى إطار تجربتى فى المانيا الاتحادية .

□ يقال فى الغرب . . ان الأدباء العرب مقلدون . . هل هم حقاً مقلدون ؟

■■ هذه مرحلة سابقة بوجه عام . . كما حدث لمحمود يتمور فى البداية ، وحتى هذا لا ينطبق عليه تعبير « التقليد » إنك تحتاج إلى نماذج كى تقتضى بها فى معالجه الواقع إذا لم يكن لديك تراث فى جنس من الأجناس الأدبية . . ولا يعنى هذا بالضرورة أنك تقلد . كما أن الأديب قارىء لمختلف الآداب ، وطبعاً يتأثر بما يقرأ عن وعى أو دون وعى ، وذلك وفقاً لحاجاته ومتطلبات التعبير عن الخبرة التى تشغله ، وطرفا عمليه الإبداع هما : النموذج الفنى والخبرة ، وتستطيع أن تطور النموذج لأغراض التعبير .

□ كيف ينظر المثقف الألمانى إلى الثقافة والواقع العربى المعاصرين

■■ من الصعب الاجابة على هذا السؤال . أولاً هل هو يعلم بوجود هذه الثقافة ؟ وما هو معنى لفظ « ثقافة » ، يختلف هذا المعنى من بيئة إلى أخرى ، فهو يختلف فى ألمانيا عنه فى إنجلترا وفرنسا مثلاً ، ومن جانب آخر ما هو المقصود بالثقافة العربية : الأدب والفنون التشكيلية وفن العمارة والمسرح والفيلم . . أم مجموع الإنجازات الإنسانية والقيمية . . ربما لدى المثقف الألمانى تصور عن الحضارة العربية فى الماضى ولكن الواقع العربى المعاصر يحجب عنه مثل هذا التطور . . إن كل ما هو شرقى أو عربى له جاذبية عند الأوروبى كشىء غريب مثير ، ولكن تمتزج بهذه الجاذبية سلبيات كثيرة ، بل مخاوف عميقة ، فهذا العالم الآخر عالم لا عقلانى تحكمه قوانين أخرى . . وتنهكه التطاحنات والحروب . قد تكون هذه هى الصورة العامة ، ولكنها ليست على الدوام هكذا . ولا تطلب من الآخرين أن يغيروا صورتهم عنك ، وإنما عليك ان تنجز وان تواجه الواقع وأن تطور مجتمعك ، هذا هو الطريق الوحيد .

□ نعود إلى قضية الأدب العربى وترجمته . . كيف ترى مستقبلها ؟

■■ أقول علينا أن نستمر . وأنا أعلم أن البعض يرى أن الأدب العربى قد كتب للمجتمع العربى ، بل ولا يرى منطقاً فى ترجمته . ولكن السؤال الذى أوجهه إلى هؤلاء : ما هو الضرر الواقع إذا أمكن ترجمة بعضاً منه والتعريف به كجزء من الجهد الإنسانى ؟ ومن جانبى فأنا أمارس الترجمة كعمل جانبى ؟ كشخص يتعاطى الأدب والنقد ويترجم أحياناً ، وقد أتوقف أو أستمر . . لست أدرى والأمر لا يخلو من بعض النجاح النسبى : كمسرحية تمثل مثل : على «جناح التبريزى وتابعه قفه » لإلفريد فرج والتى تعرضها الآن فرقة متجولة فى بعض مدن المانيا وسويسرا أو تمثيليه تذاع كمسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » أو برنامج عن الشعر العربى ، ثم تفريط النقاد فى الصحف . . ولكن القضية أبعد من ذلك !





شمس الدين موسى

صدر العدد الأخير من المجلة الأدبية «مصرية»، وهى من أهم المجلات غير الرسمية، التى تصدر فى القاهرة بالجهود الذاتية تحت تأثير أزمة النشر، فكانت من المجلات شديدة التنوع، وشديدة الإلتزام بالحفاظ على الخط الوطنى فى مضمونها العام.

والملاحظ أن العدد الأخير من مصرية يشمل بجانب المقال الأدبى والمادة الإبداعية المقال الفكرى الذى يناقش قضايا الواقع الزاخر بالحرارة والحيوية، بالإضافة إلى الملف الخاص فى هذا العدد الذى إحتوى على بعض الأزجال المصرية المختارة من زجالى القرن الماضى لكى يحمل العدد البصمات شديدة الخصوصية للأدب والفن المصرى ومنها . . .

دور هزل

كسرت بطيخة رأيت العجب
فى قلبها أربع مداين كبار
وفى المداين خلق مثل البقر
وفى كل واحدة أربع قلاعات خصار
وفى القلاع أقوام طوال الدقون
ودمعهم جارى شبيه البحار
من دمعهم تزرع نجوم السما
فى خلقة المشمش عديم المثال
ومن أكل منه نهار الخميس
يبقى شبيه الفيل على كل حال

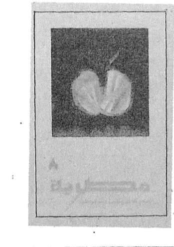
جد

أمرد سلب عقلى بورود الخدود
أهيف — رشيق القد زين الملاح
ريقه يفوق الشهد والسلسبيل
يكل عن وصفه لبيب الفصاح
لو لحظ من لحظه سبا العاشقين
فيه الحيا والموت بسرعة مباح
وكم قتيل من غمز غنجه الكحيل
كأن قتل القوم بسرعة حلال
موسبب سقم حالى والعنا
حتى اعترانى من هواه الخبال

ولعلنا نذكر كإيجابية للمجلة «مصرية» بشكل عام — نشر تلك الأزجال، التى تعبر عن الروح الشعبية فى القرن الماضى، وإن كان المحرر لم يذكر المصدر كما كان ينبغى حتى يتسنى لمن يريد الإطلاع على المزيد من ذلك النوع الأدبى الوصول إليه بسهولة على أن تلك الأشعار قد أختيرت بعناية شديدة

ويحتوى العدد على دراسة للكاتب خيرى شلبى «بعنوان» تعريفات أولية بشاعر عظيم .. فؤاد حداد شاعر البحث . يحدد فيها الكاتب أن الشاعر الراحل فؤاد حداد لم يكن مجرد شاعر جيد، بل كان مفكراً عظيماً من أولئك الذين يجيدون بناء شعوبهم ومواطنيهم على النحو الصحيح والعبقرى . . . ويزيد «خيرى شلبى» على ذلك بقوله :

«هو فى الأصل شاعر مقاومة ارتبط الإبداع الشعرى عنده منذ وقت مبكر جداً — بالأمل فى ازدهار الوطن وتحرره من التبعية والإمبريالية وأذنابها من الحكام والمتسلطين والتجار . فهو بهذا المعنى شاعر ثائر يملك برنامجاً متكاملاً وإن كان غير مشتغل بالسياسة الحزبية أو مستخدم للمصطلحات السياسية . إن برنامجه لتطوير الأمة والنهوض بها ليس برنامجاً سياسياً بل وجدانياً تربوياً مشدوداً بخلفية عميقة من الثقافة السياسية والاجتماعية والتراثية .»



وإننى اتفق تماماً مع كل ما جاء فى دراسة خيرى شلبى خاصة فيما قام به من مقارنة بينه وبين «بيرم التونسى»، والشاعر الفرنسى «لويس أراجون»، وحقاً لقد فقدنا بفقد فؤاد حداد شاعراً اصيلاً كان يسير على طريق التجديد من خلال استخدامه للغة العامية .

ويحتوى العدد — أيضا — على دراسة «للدكتور صلاح الزين» بعنوان «الخروج من المأزق عبر التجزئة» يحلل فيها مانشر بجريدة الأهرام فى صفحة الفكر القومى تحت عنوان الخروج من المأزق، ويتساءل الكاتب — هل هناك إمكانية لقيام وحدة عربية مهما كان شكلها، إندماجية، كانت أم فدرالية أو غير ذلك من الأشكال أو حتى مجرد التنسيق بين هذه الحكومات ؟

وأثناء بحث الكاتب عن اجابة محددة لتساؤله، فإنه استعرض فكر وأيديولوجية العديد من القوى السياسية والأحزاب العربية والمصرية، ويصل فى النهاية إلى وجوب الإستقرار الاقتصادى باعتباره السبيل الوحيد إلى استقرار سياسى وليس العكس وذلك بغض النظر عن الأشكال السياسية المصاحبة، لهذا الاستقرار الاقتصادى رأسمالياً كان أم اشتراكياً . فالعالم اليوم لا يعترف — فى رأى المحلل — إلا بالإنتاج الكبير سواء كان ذلك عبر الرأسمالية الكبيرة، أو من خلال الطبقات العاملة .

ويحتوى العدد — فضلاً عما سبق — على عدد من القصص القصيرة لكل من «يوسف أبو رية»، «وابراهيم فهمى»، «وعاطف سليمان»، وفصل من رواية «محمود الوردانى» وقصائد للشعراء «نبيل خلف» «محمد يوسف»، «ومحمود الشاذلى» «وحسين ابراهيم» «وامين فؤاد»، ومقالات للأديب «أحمدالقصير»، «وبيومى قنديل»، «وسعد الفيشاوى» . . . الخ .

وجدير بالذكر — أن هذا العدد هو العدد الأخير من مصرية التى سيتم دمجها مع مجلة كتابات وهما من أهم مجلات الماستر التى تصدر بعيداً عن دوائر النشر الرسمية، وتعبر عن الاتجاهات المستقلة فى الأدب والأدباء الذين يعانون من أزمة النشر الحادة . وعلى هذا فلعلنا نجد فى دمج المجلتين مزيداً من النواحى الإيجابية فى الأعداد القادمة من كتابات مصرية التى نتمنى لها النجاح .

فهرس القاهرة للسنة الأولى

فهرس القاهرة للسنة الأولى

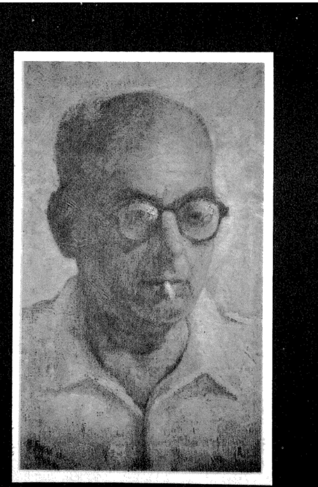
فى العدد القادم :

١ - فهرس الموضوعات

٢ - فهرس الأبواب

٣ - فهرس اللوحات


القاهرة
أدب . فكر . فن



بورتريه بريشة الفنان حسن فؤاد



● من لوحات الفنان محمد حجى ●